

نراسل الحواس
في شعر العربي القديم

تأليف

الدكتور عبد الرحمن محمد الوصفی

مکتبہ الادب

٢٩-٨٦٨: القاهرة، ١٩٨٦

البريد الإلكتروني: adabook@hotmail.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى - ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م
حقوق الطبعة محفوظة للمؤلف

الناشر - مكتبة الأديب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨

الإهداء

إلى زوجتي الحنون

وأولادي الأحبة

محمد وعلا وعبد العزيز

عبدالرحمن

مقدمة

لا شك بأن الشعر عملية إبداعية راقية. تحتاج إلى نفس موهوبة قادرة على ترجمة مشاعرها وأحاسيسها قولاً مسموعاً أو كتاباً مقروءاً. وقد ميّز هذا الشعراء على غيرهم على مرّ العصور. والقبائل العربية في الجاهلية كانت تحتفل بنبوغ الشعراء. وكانوا يلقون حفاوة بالغة من أفراد القبيلة، وهذا الاحتفاء هو احتفاء بالموهبة المميزة لدى فرد من أفرادها، وليس كما يُظنُّ أنهم يحتفون بالشعراء لأنهم يدافعون عن القبيلة، فلم تكن مهمة الشاعر الجاهلي على الإطلاق هي مهمة كلب الحراسة لقبيلته. فالاحتفاء بالموهبة والقدرة التي يمنحها الله لمن أصطفى من عباده وجعل وجدانه حياً يعبر عن خلجات نفسه.

ولم يكن الشعراء - قديماً وحديثاً - على درجة واحدة من الإبداع، فكل له منزلته ودرجته، ولعل أهم ما يميز شعر شاعر عن شعر غيره من الشعراء هو قدرته على صياغة رؤيته الشعرية في قالب تصويري، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، وكلّمنا أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعاً. وربما هذا ما جعل القدماء يقولون: إن أجود الشعر أكذبه. لأن الشاعر في هذه الحالة يخلق بخياله الرحب،

ويتوغل فيه، وكلما ازداد توغلاً أصبح هذا الخيال الجديد شيئاً خاصاً به وحده، يتفرد به على غيره من الشعراء لأن «عالم الخيال هو عالم الأبدية، وإن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الخيال أو الرؤية المقدسة، وإن الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة. وإنما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال»^(١). واعتقد أن هذا الخيال هو الرابط بين شعراء العربية جميعاً من الجاهلية إلى يومنا هذا، صحيح قد تختلف الظروف المحيطة بالشاعر القديم عن الشاعر المعاصر اختلافاً كبيراً، وصحيح أيضاً أن ما يشغل الشاعر القديم يختلف أيضاً عما يشغل الشاعر المعاصر، والأكثر من ذلك أن اليون شاسع بين تطلعات وآمال، ونظرة كل منهما إلى المستقبل ولكن يبقى الخيال هو الرابط بينهم مهما اختلفت بيئاتهم وعصورهم والظروف المحيطة بهم، أضف إلى ذلك أن الثابت أيضاً بين الشعراء على مر العصور تلك النفس البشرية المبدعة القلقة التي تحترق من أجل ما تبدع، والتي تملك قوة غلباً تمكّنها من تصوير شعورها إزاء الطبيعة، والترجمة إبداعاً عما يجالها، وقد تمتزج مشاعر الشعراء وأحاسيسهم تجاه هذه الطبيعة، فيبدعون ألواناً راقية من الشعر، تعبّر عما يروونه بأعينهم

(١) كولردج، الدكتور/ محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة، (د)، (ن) ص ٨٠.

بحاسة أخرى، وعمّا يسمعون بأذلتهم بحاسة أخرى كذلك وهذا ما
يعبر عنه بمزج الأحاسيس.

«وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس،
فمن الواضح أنه يتضمّن دائماً ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقى
انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارة إلا بمنتهى فني هو سمة كل أدب»^(١)
والشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفعل حتى يمدد خياله بفيض
من الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها»^(٢).

والنقد الحديث يظنّ مزج هذه الأحاسيس، وتبادل مدرّكاتها
لوناً جديداً من الشعر لا عهد للشعر العربي بمثله، وأنه وليد الآداب
الأجنبية، أو الابتداع الجديد في الشعر، حتى أن بعض النقاد
العرب الذين يترجمون الكتب النقدية لعلماء الغرب، ينفون في
مقدماتهم لهذه الكتب المترجمة وجود أي ملامح رمزية في شعرنا
القديم، فعلى سبيل المثال يقول أحدهم: «أما الأدب العربي فلعله لم
يتبلور فيه في مراحله الأولى ما يسمى بالمدرسة الرمزية إلى جانب
ألوان الأدب والفن التي لم يعرفها العرب أصلاً، والتي هي مجالات
حيوية للرمز والرمزية»^(٣). ويزداد الأمر بعداً عن الواقع عندما

(١) النقد الأدبي الحديث، أحمد كمال زكي، ص ٦٠.

(٢) الصورة بين البلاغة والنقد، أحمد بسام سامي، ص ٢٤، ٢٥.

(٣) الرمزية، تشارلز تشادوك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م، ص ٢٤.

يتهمك المترجم على الشعراء العرب في الجاهلية بقوله: «وهنا نقول إن الشاعر البدوي الجاهلي رجل غليظ المشاعر سهل الحياة، بسيط الفكر، ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والفرس والجمل»^(١). واعتقد أن هؤلاء الذين يصدرون أحكاماً عامة على الشعر العربي القديم لم يقرأوا هذا الشعر قراءة واعية فاحصة، وربما كانت معلوماتهم عن الشعر العربي في مختلف عصوره تصدر عن معرفة غير متخصصة، نقول ذلك لأن المترجم نفسه وهو يتهمك على الشعر الجاهلي يقول: «فاين نتلمس رموزاً عند قائل: مكرٌ مفترٌ مقبلي مُدبرٌ مفا كجلمودٍ ضخرٍ خطه الشيلُ من علٍ

أو من يقول:

زعم الفرزدقُ أن سيقنلَ مزيغاً

أنعم بطول سلامة نأ مزيغ»^(٢)

فالبيت الأول لامرئ القيس، وهو شاعر جاهلي بلا شك، أما البيت الثاني فهو لجرير، وهو شاعر أموي، والمترجم إما أنه يجهل عصور الأدب العربي القديم، أو أنه يريد التهمك فقط على الشعر الجاهلي بالحق أو بالباطل، والأمران يخرجان عن دائرة البحث العلمي الذي يسعى لمعرفة الحقيقة، واستخدام ما هو معروف للوصول إلى غير المعروف.

(١) السبق ص ٢٤.

(٢) السبق ص ٢٥.

الأمر الآخر هو أن الشعر الجاهلي حفل بنماذج كثيرة رقيقة وعذبة، واستخدم الشعراء تراسل الخواص عن فطرة نقيّة سليمة، ولو قرأ المترجم قول عبد الله بن جعدة في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي في رثاء خالد بن جعفر وهو^(١١) :
 واغرورقت غيناي لما أخبرت

بالجعفري وأسبلت إنبالا

ولو كان الأمر وفقاً على الذين يترجمون الكتب الأجنبية لهان الأمر وأصبح خطره محدوداً، لكن الأمر يتعدى ذلك إلى المتخصصين الذين يدرسون الصورة في الشعر القديم، فهم يرجعون أنفسهم من عناء البحث والتنقيب، ويصدرون أحكاماً قطعية بخلو الشعر القديم من أي ملامح فنية أو تجديدية، بل يصفون الصور الشعرية عند شعراء الجاهلية بأنها بدائية وساذجة، نرى ذلك على سبيل المثال لا الحصر عند الدكتور أحمد بسام ساعي إذ يقول: «وإذا بحثنا في أشعار العرب القدماء لم نكد نجد أكثر من صور قليلة وبسيطة ومحدودة كانت في متناول يد الشاعر، ولم يحاول أن يتجاوزها إلى ما هو أبعد منها، فالكريم سحاب، والقوي أسد، والجميل قمر، والقند غصن بان، وهكذا دار الشعراء العرب حول التشبيهات البدائية الساذجة، التي أضحت استخدامها أقرب إلى تداعي الأفكار منه إلى العمل التخيلي. فامرؤ القيس - مثلاً - لم

(١١) العند الترهيد لائن عدويه (١٨/٦).

يجد ما يشبه به خاصرت حصانه إلا خاصرتي الغزال، ولم يجد ما يشبه به قائمتيه سوى قائمتي النعامة، كما لم يجد ما يشبه به طريقة جريه الخفيف والشديد إلا طريقة الذئب والثعلب: له أنطلا ظبي وساقا نعامة

وإرخاء سرحان وتقريب تشقل وامرؤ القيس نفسه لم يجد ما يشبه به قلوب الطير التي جمعتها العقاب في عشها إلا العناب والتمرث الجافة: كأن قلوب الطير رطباً وباهساً

على وكرها العناب والحشف البالي^(١)

لعرف أن هذه الأنماط الفنية ليست وليدة العصر الحديث وإنما وُجدت في شعرنا الجاهلي وقبل معرفة الغرب لهذه الأنماط بعشرة قرون أو يزيد.

وهذا يحتم علينا التقدم نحو تراثنا - ولا أقول نعود إليه - باحثين ومنقبين عن ملامحه الجمالية وطاقاته الإبداعية والنقدية، التي يجعل بها تراثنا.

كل ذلك دفعني إلى تتبع ظاهرة تراسل الخواص في شعرنا العربي القديم، ولم يكن الهدف هو إثبات وجود هذه الظاهرة فقط، بل وقفنا أمامها، تحليلًا ورصدًا للامح تطورها، ورأينا من الفائدة أن

(١) الصورة بين البلاغة والشعر، للدكتور أحمد سامي، النارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص ١٩.

نذكر نموذجاً لوجود هذه الظاهرة في الشعر الأندلسي، لذا اخترنا شاعرين كان تراسل الحواس في شعرهما واضحاً وجلياً وهما: ابن حمديس (٤٤٧هـ . ٥٢٧هـ) وابن زيدون (٣٩٤هـ - ٤٦٣هـ). ونستطيع أن نجزم بأن تراسل الحواس في الشعر الأندلسي قبل هذين الشاعرين لم يشكل ظاهرة. ولم نجد - فيما قرأت - لأحد قبلهما أى شواهد تشير إلى وجود تراسل الحواس في الشعر الأندلسي كما هو الحال في شعر المشرق العربي، وهذا يدفعنا إلى القول بأن ابن حمديس وابن زيدون قد تأثرا بشعر المشرق السابق عليهما أو المعاصر لهما.

وبعد :

لقد حاولت جاهداً أن أتبع هذه الظاهرة في شعرنا القديم، وما تركت ديواناً أو مجموعة شعرية إلا وقرأتها باحثاً عن الأبيات التي بها تراسل للحواس، لكنني في الوقت نفسه لا أستطيع أن أزعم أنني حصرت كل الأبيات التي بها هذه الظاهرة، فهذا أمر لا يتسنى لي أو لغيري، وحسبي أنني اجتهدت وبذلت قصارى جهدي، والله تعالى أسأل أن يجعل عملي هذا خالصاً لوجهه، وأن يكون لبنة انطلق منها إلى آفاق تراثنا الشعري فهو نعم المولى ونعم النصير.

القاهرة - منيل الروضة
السبت في ١١ رمضان ١٤٢٢هـ
١٦ نوفمبر ٢٠٠٢م

دكتور
عبد الرحمن محمد الوصيفي

المبحث الأول :
تراسل الحواس بين
القدامى والمحدثين

تراسل الحواس بين القدامى والمحدثين

لعلنا لا يجانبنا الصواب عندما نقول بأن الشعر العربي منذ العصر الجاهلي قد وُجِدَتْ في بعضه أنماطٌ كاملة لتراسل مذكرات الحواس. كما وُجِدَتْ إلى جانب ذلك إرهاصات أولية لأنماط أخرى من التراسل، ثم تطوّرت هذه الظاهرة في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، ومع ذلك لا نستطيع أن نزعم أن اتجاه «تراسل الحواس» ظهر في تراثنا كفلسفة فنيّة مثلما هو الحال في الواقع الشعريّ المعاصر، ولكنّه ظهر كإبداع فنيّ يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمرُّ بها، وكان يساعده على ذلك فطرته النقية وخياله المبدع، ورغبته الملحة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الحواس ومن ثم تكون أكثر إيجاء.

وقد تنبّه (القديما) إلى تبادل الحواس ولكنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه، لكنهم على كل حال قد وقفوا أمام هذا اللون من الإبداع.

ويعد أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني «ت ٢٩٧هـ» - فيما نعلم - أول من رصد تبادل الحواس دون أن يسميها، نلمح ذلك في كتابه

الزهرة في الباب الحادي عشر تحت عنوان من وثى له الحبيب هان
عليه الرقيب^(١).

والغريب أن صاحب الزهرة لم يشر من قريب أو بعيد لتبادل
الحواس. بالرغم من أنه أتى بسنة عشر شاهداً في هذا الباب. وهذا
يدل على أن الأصبهاني لم يكن على وعي بهذا التبادل. وإنما رصد
هذه الأمثلة على أنها صور بيانية رائعة الحسن. تحدث فيها عيون
اللعين. مثل: أبصر صرصرها من حاسم جمع السوا
إذا غفلوا غنا نطقنا بأعين الما صم تتحدث
مراض وإن جفنا نظرونا إلى الأرض

شكا بغضنا لما التفتينا تسترنا

بأبصارنا ما في الشفوس إلى بعض

فتبادل العين مع اللسان وأصح. فالشاعر لا يتحدث مع محبوبته
إلا عندما يغفل عنهما من يراقبهما، إذ تنطق عينا وعيناها في
حديث متبادل بينهما.

وعطينا الأصبهاني شاهداً آخر هو:

خببي خبيب يكتم الناس أنه

لنا حين ترمينا الفؤوس خبيب

(١) هذا الباب في كتاب الزهرة بتحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي. مكتبة المنار. الأردن. الطبعة
الثانية ١٤٠١ هـ. ١٩٨٥ م من ص ١١٨ إلى ص ١٥١.

علوا لها عنا صرصرها
١٨

يُجَاعِدُنِي فِي الْمُنْتَقَى وَفُؤَادُهُ
وَإِنْ هُوَ أَيْدِي إِلَى الْبِعَادِ قَرِيبُ
وَيَغْرَضُ غَيْبِي وَالْهَوَى مِنْهُ مُقْبِلُ
إِذَا خَافَ عَيْنَانَا زُلْفَى
فَتَخَرَّسَ مِنَّا السُّنَّ جِئْنَ نَلْتَقِي

وَتَنْطَلِقُ مِنَّا أَعْيُنُ وَقَلُوبُ
وتبادل الألسن بالأعين واضح وظاهر، واعتقد أن الشاعر نفسه
لم يقصد هذا التبادل وإنما قصد إظهار مدى الخوف من الناس،
ومدى رغبته ومحبيته في كتمان أمر الحب بينهما.

وبقية شواهد الأصبهاني لا تخرج عن هذا المعنى فكلها تتحدث
عن نطق الأعين وحديثها وهذه هي بقية الشواهد:

إِذَا نَحْنُ جَعَمْنَا الْكَاشِحِينَ فَلَمْ نُنْطِقْ
كَلَامًا تَكَلَّمْنَا بِأَعْيُنِنَا سِرًّا

فَنَقْضِي وَلَمْ يُعْلَمْ مِنَّا كُلُّ حَاجَةٍ
وَلَمْ نُظْهِرِ الشُّكْوَى وَلَمْ تَهْتِكِ السَّرَّاءُ
وَلَوْ قَدْ لَفَتْ أَحْسَانُنَا مَا تَضُمَّنَتْ
مِنْ التَّوَجُّدِ وَالْبُلُوَى إِذْ قَدْ قُلْنَا جَمْرًا

وقال آخر:

أشارت بعينها إشارة خائفة

حذار عيون الكاشحين فسلمت

فرز عليها الطرف مبني سلاها

وأوما إليها أنكبي فتبسمت

وأومت إلى طريقي بقول لطرفها

بها فوق ما تلقى فاشجيت وثيمت

قلو سئلت الحاظنا عن قلوبنا

إذن لا شكت مما بها وتبرمت

وما هكذا إلا عيون ذوي الهوى

إذا خافت الأعداء يوماً تكلمت

وأشد ابن أبي طاهر:

(إذا خفنا من الرقباء عينا)

(تكلمت العيون عن القلوب)

وفي غمير الحواجب مستراح

لحاجات المصحب إلى الحبيب

وأنشد ابن أبي طاهر:

عرفتُ بالسلام عينَ الرقيب

وأشارتُ بلحظِ عَرفِ مريب

وشكتُ لوعةَ النوى يجفون

أعربتُ عن لسانِ قلبِ كتيب

رَبِّ طَرفٍ يَكُونُ أَفْضَحَ مِنْ لَفْظِ

وَأَبْذَى لِمُضْمِرَاتِ الْقُلُوبِ

وقال آخر:

وإِذَا السَّمِينَا وَالْعَبُورُ ذَوَابِقُ

ضَمَّتِ اللِّسَانَ وَطَرَفَهَا يَتَكَلَّمُ

نَشْكُو فَأَتَاهُمْ مَا تُقُولُ يَطْرَفُهَا

وَنَرَدُّ طَرَفِي بِمِثْلِ ذَلِكَ فَتَقْفُهُمْ

وقال آخر:

إِذَا مَا التَّقِينَا وَالتَّوْشَاةُ بِمَجْلِسِ

فَلَيْسَ لَنَا وَرَثَ السَّوَى الطَّرْفِ بِالطَّرْفِ

فَإِنْ غَبَلَ الْوَاثُونَ فَرَّتْ بِنَظَرَةٍ

وَأَنْ نَظَرُوا نَحْيِي نَظَرَتْ إِلَى السَّقْفِ

أشارق مولاها السُرور بِقُرْبِها
وأهْجِرُ أحياناً وفي هَجَرِهم حُفْيِ

وقال آخر:

إذا نظرتَ طَرْفِي تَكَلَّمْ طَرْفُها
وجاوِبةً طَرْفِي وتُخِنُ سُكُونُ
فَكَمْ نَظْرَةٌ مِنْها تُخِنُ بِالرَّضا
وأخرى لَهَا نَفْسِي تَكادُ تَمُوتُ^(١)

وانشدني ابن أبي طاهر:

وملاحظْ سَرَقَ السَّلامِ بِطَرْفِهِ
خَلَزَ الْغُيُوثُ وَرَقَبَةُ الْفَحَّاسِ
زاجَعَتْهُ بِلسانِ طَرْفِ شاطِقِ
يُخَضِّي الْبَيَّانَ عَلَى التَّرْقِيبِ الْجَالِسِ
فَكَلَّمَتْ مِنْهُ الضَّمائِرُ بِالَّذِي
تُخْفِي وَفَارَ مُجَالِسُ بِمُجَالِسِ
وقال إبراهيم النظام^(٢):

(١) البيهقي في شعر المجنون مع اختلاف في الرواية. انظر ديوان المجنون ص ٨٤.
(٢) هو إبراهيم بن سيار البصري أبو سعيد النظام. من أئمة المعتزلة. توفي سنة ٢٣٦ هـ. انظر تاريخ بغداد (٩٧/٦). طالع (١٢٠/٢).

وَنَشْكُو بِالْمَعْيُونِ إِذَا التَّشْنِئَاتُ
 فَتَفْهَمُهُ وَتَهْلِسُ مَا أُرَدْتُ
 أَقُولُ بِمَقْلَبِي، أَنْ مَتُّ شَوْفَا
 فَيُوجِي طَرْفُهُ أَنْ لَدَّ عِلْبَتُ
 وقال آخر:

إِشَارَتُ بِطَرْفِ الْغَيْنِ خَيْفَةَ أَهْلِهَا
 إِشَارَةُ مَخْرُونٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمْ
 فَأَيْفَنَسْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا
 وَأَهْلًا وَسَهْلًا بِأَلْحَبِيبِ الْمُتَّيْمِ^(١)

ولعلنا نلاحظ أن الأصبهاني في هذا الزمن المتقدم قد أدرك
 الجمال في تبادل الخواص بعضها مع بعض أو تبادل الخواص مع
 الجوارح وهذا أمر يحمد له بالرغم أنه - كما قلنا - لم يشر من قريب
 أو بعيد إلى ذلك، وكان معياره الأول خوف الشعراء العشاق من
 الرقيب وجمال الصورة في شعرهم.

السرك
 وإذا كان الأصبهاني في الزهرة - كما مر بنا - قد خص الخواص
 باب فقط في كتابه دون أن يطلق عليها لفظ الخواص، فإن الضرر
 الرفاء في القرن الرابع الهجري (ت ٣٦٢ هـ) قد ألف كتابًا كاملاً عن

(١) البتان في شعر المتنون مع اختلاف في الرواية. انظر ديوان المتنون ص ١٥٥.

الحواش دون أن يسميها بهذا الاسم. فقد أعطى كتابه عنوان المحب والمحبوب والمشموم والمشروب ^(١) والكتاب ضخمة. يقع في أربعة أجزاء، كل جزء في مجلد وحده. وأخذ كل جزء من الكتاب عنواناً خاصاً به. فالمجلد الأول وهو بعنوان المحبوب قسمه المؤلف إلى (٢٥) باباً ويقع في (٣٢٠) صفحة وبه (٥٦٣) مقطعة عن صفات المحبوب. ومعظم هذه المقطعات تضمنت الحواش وقليل منها كان به تبادل لتلك الحواش.

أما المجلد الثاني وهو بعنوان المحب لم يقسمه المؤلف إلى أبواب وكأنه بابٌ وحده. ويقع في (٢٦٣) صفحة. وبه (٤٦٢) مقطعة تعرّف عن مشايخ المحبين تجاه من يحبون. وكثير من هذه المقطعات بها ذكر للحواش الخمس وقليل منها فيه تبادل لتلك الحواش.

أما المجلد الثالث فهو بعنوان المشموم وقد قسمه المؤلف إلى (٣٤) باباً. ويقع في (١٩٦) صفحة وبه (٢٨٢) مقطعة. تتحدث عن حاسة الشم. وقليل منها وقع فيه تبادل للحواش لكن المؤلف أيضاً لم يشر إلى ذلك.

أما المجلد الرابع والأخير فهو بعنوان المشروب ولم يقسمه المؤلف إلى أبواب. ويقع في (٢٥٤) صفحة وبه (٨٢١) مقطعة تتحدث جميعها عن حاسة التذوق.

(١) صدر الكتاب بتحقيق مصباح غلوانجي. ومأجد حسن الذهبي. عن مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨١/١م.

ويجب للسري الرّفاء أنه أول من وضع يده على هذه الظاهرة في
 الشعر العربي الذي سبقه، وتبعها هذه الدّقة، لكنّه لم يسمها بهذا
 الاسم، ولم ترد لفظة الحواس في كتابه مطلقاً، كما لم يتحدث عن
 تبادل تلك الحواس، أو إحلال حاسة محل أخرى برغم وجود أمثلة
 كثيرة وردت في كتابه تحوي تبادل الحواس بشكل واضح وظاهر.
 يغلب على ظني أن السري الرّفاء تنبه لوجود تبادل الحواس في
 الشعر العربي المعاصر له والذي سبقه وأحسن بوجدانه كشاعر أن
 الصيغ التي تحوي هذا النمط هي أصدق الصيغ في التعبير عن
 عاطفة الحب ومن ثمّ تتبعها وجمع شواهداها، وإنّه أيضاً أحسن
 بجمال المقتطفات هذه الحواس في الأبيات الشعرية التي أوردها.
 ولا نملك دليلاً قطعياً بتأكيد ذلك أو نفيه لكن يغلب على ظننا
 إدراكه التام لها، أما أنّه لم يُعلق على المقتضات للتوضيح، فإن سمة
 الكتاب لم تسمح بذلك إذ قلّت تعليقاته على الشواهد، فهو يبدأ
 الجزء بخطبة طويلة نسبياً يتحدث فيها عن مضمون الكتاب، ثم
 يأتي بالأمثلة بعد ذلك، منسوبة لأصحابها من الشعراء في الغالب
 ويأتي تعليقه على بعض الشواهد قليلاً أيضاً فالهدف عند الرّفاء
 إذن هو جمع هذه المادة الضخمة التي تحوي الحواس سواء كان هناك
 تبادل لهذه الحواس أو لم يكن، وهذا الهدف كان لخدمة هدف آخر

أعلنه في مقدمة الكتاب وهو جمع كل ما يتصل بالحبيب والغزل
 الرقيق وبرر ذلك بقوله: «فأعلق الحديث بالألبياب والقرائح، واليَقَنة
 بالفظن والطبايع، حتى تفتح الأذن لسماعه بانًا، ويوفغ القلب
 لدخوله حجابًا، ما كان عبارة عن العشق والنسيب، وترجمة عن
 الهوى والتشبيب، ليل النفوس بأعناقها إليه، وإلقاء القلوب لأزمئتها
 عليه، على ثباين النعم والبلدان، وتفاوت الأمزجة والإنسان»^(١).
 وقد ركز الشري الرفاء على اتماط وصور بعينها، خضعت
 جميعها لذوقه الخاص ورؤيته كشاعر لجمال التعبير في هذه الأمثلة،
 فعندما يتحدث عن حاسة البصر نراه يرصد كل ما يلذ للعين
 البصرة من ملامح جمالية في المرأة المحبوبة، ويعبر عن ذلك بقوله:
 «وصدناه بذكر مُقَطَّعات الغزل، وأهيات الشعر الشوارد التي تكون
 في المحافل أجزل، وعلى السامع أذخل، في أوصاف المناظر
 الحسنة، والوجوه الثيرة، والمحاسن الرائعة المعجبة، والصور المليحة
 الأنثوية، وحسن الخلق، ووسامة التصوير، واعتدال التركيب،
 واستقامة التدوير، وسبوطة^(٢) الشجر وجثالة^(٣) الغروع، وجفودة
 الغدائر واسترسالها على المتون كالأسطوان^(٤).. ونجل العيون، وخور

(١) كتاب العيوب ص ١.

(٢) سبوطة الشعر، مسترسل.

(٣) جثالة الغروع، طولها وقفاها.

(٤) الأسطوان، جمع منفرد شطن وهو الحمل الطويل.

الأحداق.. وتردّد الأجفان بين الدلال والتفتير. والغنج والتكسير.
كانها حوز الظباء^(١) كما ركّز الرّقاء على بعض أنماط الخواص في
 مقدمة كتابه: «وخمرة العوارض ملوّنة بخضرة التّعذير، كأنها طراز
 الينفّس على ورقات الوزد الجنّي، أو توزّد زهر الربيع الباكر على
 اللّصن الروي، أو آثار المسك على خد الكاعب الرّود، أو بندر
 الدّجى لاح في الخطوط السود، ولغس^(٢) الشفاد، وصغر تقطيع
 الأفواد، وأشر^(٣) الشنايا، وشنب اللّثات^(٤)، وبزد الرّيق، وعذوبة
 المذاق، وسلامة النكهة من الخلّوف^(٥)، وزخامة الصوت، ودلال
 الحديث، وإشراف الأرانب^(٦)، وفنا^(٧) القصبات، ولين الأعطاف،
 وتمايل القُدود والقامات، كأنما مالت بها سوزة الشّراب»^(٨).

(١) كتاب المحبوب ص ٦.

(٢) اللّغس: سواد مستعس بالشفة.

(٣) أشر اللّثا وأشرها: حدتها وحسنها ورقتها.

(٤) شنب اللّثات: عذوبتها ويردها ورقتها.

(٥) الخلّوف: نقيع ریح القدر.

(٦) الأرانب: جمع معرّدة الأرنس وهي طرف الأنف، وإشرافها: نزعها وشمسها.

(٧) فنا فصات الأنف: احدها فبا وهو مستعس.

(٨) كتاب المحبوب ص ٧.

* نماذج من شواهد المعرى الزفقاء:

١- نماذج من شواهد الكتاب الأول والمحبوب:

سلم الخاسر^(١)

ليست إساءته بتناقضة له

عندي، وليس يزيد إحساسه

وخص البنان كأن زجع كلامه

تتساقطه إلي لسان^ج

ذو الرمة^(٢)

أولئك آجال الفتى إن أودنه

بقتل وأسباب السقام الملائم

بقارين حتى يطمع التابع الهوى

وتهتز أحناء القلوب الحوائم

حديث كطعم الشهيد خلو صدوره

وأعجازه الخطبان دون المحارم

(١) كتاب المحبوب، ص ١٥٦.

(٢) الحقيق، ص ١٦٠.

أعراي^(١)،
وَحَدَّثَهَا كَالْقِطْرِ يَسْمُغُهُ

دَاعِي سَنِين تَتَاهَعَتْ جَذْبَا
فَأَصَاخَ بِرَجْوٍ أَنْ يَكُونَ حَيًّا

وَيَقُولُ مِنْ فَرَحٍ أَبَا زَيْنَا

الْبَحْرِي^(٢)،

فَمَنْ لَوْلُو تَجَلَّوْهُ عِنْدَ ابْتِسَامِهَا
وَمِنْ لَوْلُو عِنْدَ الْحَدِيثِ تَسَاقُطُهُ

أَبُو ذُوْنَيْبٍ^(٣)،

وَإِنْ حَدِيثًا مِنْكَ لَوْ تَبَذَّلْتَهُ
جَنَى النَّحْلِ فِي أَلْبَانِ عَوْدٍ مَطَافِلِ
مَطَافِيلِ أَهْكَارٍ حَدِيثٍ يَتَأَجَّهَا

يُشَابُّ بِمَاءٍ مِثْلِ مَاءِ الْمَفَاصِلِ

بِشَارِ بْنِ بُزْدٍ^(٤)،

وَكَأَنَّ زَجْعَ حَدِيثِهَا

قَطَعَ الرِّيَاضَ كَسَمِينِ ذَهَبِهَا

(١) كتاب الحرب، ص ١٦١.

(٢) السابق، ص ١٥٥.

(٣) السابق، ص ١٥٣.

(٤) السابق، ص ١٥٦.

وكانت تحسب لمساتها
هارون تشفت فيه سحرا
وتخال ما اشتفت عليه
به ثيابها ذهباً وعطرا
هو الزمعة^(١)

وأنا لشجري نبتنا حين نلتقي
حديثاً له ونبي كوفي المطارف
حديثاً كوقع القطر في النخل تشفتي
به من جوى في داخل القلب لاطف

وله
ولما تلافينا جزء من غيونا
دموع كففنا غزتها بالأصابع
ونلنا سقاطاً من حديث كانه
جنى النحل تمزجاً بماء الوقائع
ابن ميادة^(٢)

كان على أنيابها المسك شايه
بغيد الكرى من آخر الليل غابق

(١) كتاب المعجم، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٢) أشعر، ص ١٤١.

وما دُقْتُه إلا بعينني تفرُّسا^(١)
 كما شيم في أعلى الشُحابة بارق
 بضم إلى الليل أذبال خُبها
 كما ضم أردان القميص البنائق

ب- نماذج من شواهد الكتاب الثاني «المحب»
 الحسن بن وهب^(١)

لا وخبيبك لا أصيا
 فبح بالضم مضمعا
 من بكى شجوة تعزى
 وإن كان موجعا

ش. ابن المعين^(٢)

يلسى الثجلد قلبي حين أذكره
 وتهجر النوم عيني حين أهجره
 وإن كُثمت الهوى أبدى الهوى نظري

والقلب ينطوي الهوى والعين تُشتره

(١) كتاب المحب ص ١١٦.

(٢) السابق ص ١٠١.

محمد بن وهب^(١)
 بنان يد بشير إلى بنان
 تجاونا وما فتكلمان
 جرى الإيضاء بينهما رُسولا
 فأعرب وحيه المتناجيان

أعرابي^(٢)
 بُكْتَبُ السَّوَالِ السَّوَالَةُ ضِدُونُهَا
 وَيَزْدَادُ فِيهَا فِي هَوَانِ أَعْيَدُهَا
 أَنَا زَعَمَن لَّا أَسْتَلِدُ خَدِيثَهُ صَبَحَ
 وَبَجَتْهَا طَرْفِي كَانَ لَا أَرِيَهَا

ابن المعتز^(٣)
 لَمَّا زَانَيْتُ الدَّمْعَ بِفَضْحَتِي
 وَقَضَيْتُ عَلَيَّ شَوَاهِدَ الضَّبِّ
 أَلْقَيْتُ غَيْرَكَ فِي ظَنُونِهِمْ
 وَشَرَرْتُ وَجْهَ الْخُبِّ بِالْخُبِّ

(١) كتاب المعرب ص ٧١.

(٢) السبق ص ١٨.

(٣) السبق ص ١٩.

ج - نماذج من شواهد الكتاب الثالث «المشموم»:

قال ابن الرومي^(١)
وضحكها كالورد جاءته ديمة^{الوجه}
بكنت فوقه حتى تضاحك عابسه^{الوجه}
ثعلبي لقرن الشمس ميلاً رؤوسها
إليه إذا لم يتبع الريح مائسه
قال بشار^(٢)

وخوراء المدامع من صفد
كان حديثها ثمر الجنان
إذا قامت بسنختها تثنت
كان عظامها من خير زان
ولآخر^(٣)

لك في السفر رجل منظر تحظى به
وتفوز منه بشمه ومذاقه

(١) كتاب المشموم ص ١٢١.

(٢) السنين ص ٤١.

(٣) كتاب المشموم ص ١٣٦.

هو كالحبيب تجرت بك به خسرته ٥٦
 متاثلاً، وبالحلمه وعناق
 يحكي لك الذهب المصفى لونه
 وتزبد بهجته على إشراقه
 فتشطر في أغلاه يحكي شكله
 ثم ذي الكتاب إلى مدار نطاق

التنوي^(١)
 خذنا إليك من الغزال الأخور
 يحكي ثمنها نسيم الغنم
 أفدى السروز غداة أفدى شادن
 طرباً إليك تحية اللينوفر
 متوسطاً في لونه متعضفاً
 أحسن بمنظرد وطيب المنخير
 أضحى بغار على فلاحه حبت
 فيظل يستشرها وإن لم تستر
 ينضم ضم العاشقين تلاقياً
 من بعد طول تفرق وتحير

(١) الباداني،
 وورد الزعفران أراد نخعي
 صبايا قد يكرن على احتشام
 طوائف من خلال الأرض تحا
 كما طلع الثصال من السهام
 د- نماذج من شواهد الكتاب الرابع، كتاب المشرويه:

(٢) البحري،
 والها نسيم كالرياض تنقنت
 في أوجه الأرواح والأنساء
 وفواقع مثل الدموع ترددت
 في صحن خذ الكاعب الغلواء
 الخليل (٣)؛

سلبنا غطاء الطين عنها بسحرة
 فضاغت بمنسك في الخياشم ساطع
 ومنسها الحاني في الكأس فأنجلت
 بلون تلوّن الثبر أصفر فاقع

(١) كتاب المشوم، ص ١٣٠.

(٢) كتاب المشروب، ص ١٦١.

(٣) السابق، ص ١٦١.

قال البولاني^(١١)
 فلما أقرت^١ اللصا^٢ ثلثت^٣
 شمال^٤ لأعلى ثلثه فهو فارس
 بأطيب من فيها وما فقت^٥ طعنة^٦
 ولكنني فيما يرى العين فارس^٧
 بكر من خارجة^(١٢)

بثنا بمأزق مريم
 سقيا لمأزق مريم
 ولقنها محبي الفتي
 ثم بعد نوم النوم
 وليوشع ولجمرة
 حمراء مثل الغنم
 ولغتيه خفوا بها
 يعصون نوم النوم
 بحقيهم ظبي أغر
 من لطيف خلق المعصم

(١١) كتاب الشروص، ص ١٢٩.

(١٢) السند، ص ١٢٩.

الأسرار العجيبة بمصر في معنيته القيلو

ب كمثال زمي الأسهم
وفي نهاية القرن السادس الهجري وأوائل القرن السابع يتحدث
عبد اللطيف البغدادي (٥٥٧هـ / ١١٦٢م - ٦٢٩هـ / ١٢٣١م) عن
الحواس الخمس، ويكون له السبق في التنبه إلى التبادل بينها،
وإن لم يُورد شواهد شعرية على ذلك بل ضرب أمثلة نثرية يقول:
«كقولهم: صوت طويل وقصير، وأصله في السطوح المبصرة،
وكقولهم: صوت طيب ولذيذ وبشع وكريه، وأصله لحاسة الذوق،
وكقولهم: صوت خشن ورخيم ونلر ولين وشديد وحار وبارد
وثقيل، وأصل هذا كله لحاسة اللمس، وكذلك قولهم مضرس
ومشيج وموشى ومديج، وكلام له ماء وعليه رونق، وكله مستعار
من مدركات البصر».

ويقال: كلام حلو وعذب ونغمة كذلك. وقد ينقل إليه العام
كحاسة الذوق الذي هو جنس لها أو كالجنس، فيقال: ذقت
الكلام وذقت النغم، وذلك إذا تأملت فصوله الخفية أو معانيه
الغامضة. وقد يقال وزنت الكلام والنغم والصوت، وألفيته
موزونا، وذلك إذا أمعنت في تمييز مطابقة الكلام لمعناه، أو في
تمييز فصول الصوت وتناسب النغمات^(١).

(١) مقالان في الحواس - عبد اللطيف البغدادي، تحقيق الدكتور بول غليونجي والدكتور سعيد
عبد - مطبعة حكومة الكويت ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م ص ٨٧.

أما في القرن العاشر الهجري فنجد (الشهاب الخفاجي) يقف على هذه الظاهرة فيورد شواهد أغلبها لشعراء معاصرين له وقليل منها لشعراء قدماء في كتابه (رحمة الألباء وزهرة الحياة الدنيا).

ويعلق الخفاجي على هذه الشواهد بقوله «هذا نوع من البديع غريبٌ ببناءه في حديقة السحر»^(١).

ولو تأملنا توصيف الخفاجي لهذا التصوير الجديد بأنه لون من البديع الغريب لعرفنا قيمة هذا المنحى الجمالي عند الخفاجي. ووجه الغرابة لديه - فيما نعتقد - أن هذا التصوير التراسلي يخرج عن دائرة المألوف الذي قرأه الخفاجي، وكونه قد بيّنه في كتابه «حديقة السحر» فإن ذلك يعني أنه كان معنيًا بتتبع هذا اللون الفني لدى الشعراء، وإن لم يعطه اسمًا.

ولقد بحثنا - قدر جهدنا - عن كتاب حديقة السحر الذي أشار إليه الخفاجي لكننا لم نهند إليه، لأن هذا الكتاب - إن وجد - سيكون أول كتاب يرصد هذه الظاهرة في شعر المبدعين من وجهة نظر نقدية ومن ثم يكون كثير الفائدة.

(١) رجاء الألباء وزهرة الحياة الدنيا - شهاب الدين محمود الخفاجي - (د.ت) مكتبة كلية دار العلوم تحت رقم ١٣٩٨٠ - من ٩٠.

الخفاجي وشواهد^(١) :

الشاهد الأول الذي يذكره الخفاجي هو قول أبي الفتح بن عبد
السلام المالكي^(٢) :

حاز الجمال بأسره فمحبته

في أسره لم يرض حل وثاقه

فسمما بضبح جبينه لوزازه

جئح الدجى وسقى إلى مشتاقه

لغرشت خدي في الطريق مقبلاً

بهم الجفون مواطية استطراقه

وضفخت عن زلات دهرى كلها

وعناده فيما مضى وشقاقه

وبعلق الخفاجي قائلاً: وقوله بهم الجفون إلخ كقوله أيضاً في

أرجوزته المشهورة:

تكدأ من عذوبة الألفاظ

تشرتها فسامع الحفاظ

(١) الشواهد كلها في المصدر السابق ص ٩٠، ٩١.

(٢) هو أبو الفتح بن عبد السلام المالكي المغربي، شاعر مصري ولد سنة ٩٠١هـ، وكان قضيها أصراً وعالماً في علوم العربية، وأكثر العلوم العقلية والنقلية، وله السبع الطويل في الأدب ونقد الشعر. توفي سنة ٩٧٥هـ. مقرر نسق ص ٨٩.

وواضح أن الخفاجي لم يوفق في هذا، لأن تعبير فم الخفون لا يتساوى مع الشاهد اللاحق، لأن «فم الخفون» تشخيص يبعد عن تبادل الحواس، بينما الشاهد التالي له يظهر فيه التبادل واضحاً وجلئاً، فالألفاظ عذبة حلوة لا تسمعها الأذان بل تشرىها. ويرى الخفاجي أن هذا اللون الشعري له نظائر كثيرة، وهو على خج قول تعالى: «وتصفقنهن الكذب» كما أشار إليه في الكشاف^(١).

ثم يذكر الخفاجي شواهد بعد ذلك، إذ يورد بيتين لشاعر يسمى الغزي وهما قوله:

إن لم أمت بالسيف قال الغنل

ما قيمة السيف الذي لا يقتل

وتغير الغنل حين يفض

للزود خذ بالأثوف يقبل

فالتبادل قائم بين الفم والأنف، إذ نرى الشاعر هنا يُقبل بأنفه

(١) الآية التي استشهد الخفاجي بها هي الآية ١٢ من سورة الفحل ولم يعلق عليها الزغزري في الكشاف. وشذا طر على الآية ١٦ من سورة الفحل وهي: «ولا تقولوا لما تصف قسنتكم عذاب هذا حال وهذا حرام» وقال الزغزري: «لقد قلت، ما معنى وصف قسنتكم الكذب؟ قلت، هو من فصيح الكلام ويلعبه جعل فوهم كفه عين الكذب وعطف، فإذا نطق به القسنت قد حلت الكذب بطلت، وصورة بصورته، كقولهم، وجهها نصف الجمال، وعرفها نصف الحرم» الكشاف شرح وسط يوسف الحسني، مكتبة مصر، دت، (١٠٨/٢).

لأنه، وهذا يتناسب مع تشكيل الصورة الكلية «للورد خذ
بالأنوف يُقبِّل» فأساس الصورة قائم على أن الورد له خذ ومن ثم
تكون رائحة الورد هي التي تطنى في التصوير وعلى ذلك يكون
التقبيل بالأنف هو المعادل الموضوعي لهذه الرائحة الطبية.

ويعطينا الخفاجى مثالا لشاعر يُسمى الطالوى هو قوله:
أزود بلحظي وزد خذني والذي

جنس لحظه وزد الخنود فأخطأ

وأزشف بالالحاظ خمرة زيقه

لأنني امرؤ أليت لأذقت اسفنطاً

والتبادل هنا في قوله: «وأزشف بالالحاظ خمرة زيقه» إذ نرى هذا

التبادل الواضح بين البصر والغم، فقد (شف) الشاعر (ريق محبوبته)

يعينه بدلاً من (غمه) وهذه صورة غريبة حقاً، لأننا تعودنا أن

يرشف الشعراء - في حالات التبادل - بأنوفهم من غم المحبوبة.

دلالة على رائحة الغم الطبية أما أن يكون الرشف بالعين فهذه

صورة كما وصفها الخفاجى نفسه «نوع من البديع غريب» وهذه

الغريبة لا تبعد بها عن الجودة، لأن الشاعر عبّر بالأشمل والأعم

فأساس الصورة قائم على صفاء ريق المحبوبة. وكأنه الخمر الصافية

وارتشاف هذه الخمر بالبصر لا ينفي رائحتها الطبية إضافة إلى لونها

الصفاء.

ويذكر الحفاجي بعد ذلك بيتاً للبحراني وهو:

تُشَاخُ خَدُّ إِذَا الْخَزَنُ فُحَايَةُ

مُقْبِلٌ بِخَفِيٍّ اللَّحْظُ مَعْضُوضٌ^(١)

ويعلق الحفاجي على البيت السابق قائلاً: «وقوله معضوضٌ يدل من قوله مُقْبِلٌ، وهو غيود وليس يدل غلط فانظره فإنه من سحر البلاغة».

واعتقد أن إعجاب الحفاجي بهذه الصورة يعود إلى روعة التبادل بين حاسة البصر والشم، فالشاعر يُقْبِلُ خَدَّ المحبوبة ببصره، ثم يجعل هذا الخد معضوضاً من البصر أيضاً بعد التقبيل. ويتبع الحفاجي ذلك بقوله^(٢):

وما نحن فيه قول ابن الرومي:

بَدْرٌ كَانَ الْبَدْرُ مَقْبُولٌ

رَوْنٌ عَلَيْهِ كَوَكْبٌ

عَذِبَتْ خَلَاتُفُهُ فَكَادَ

مِنَ الْعَذُوبَةِ يَشْرَبُ

فجمال الخلقة عادة يُدرك بحاسة البصر، لكن ابن الرومي جعل هذه

(١) طبع في ديوان البحراني بتحقيق حنا الفاعوري (١٤٦/٢).

(٢) البيتان في ديوان ابن الرومي، بتحقيق الدكتور/حسين نصار، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م (١٤١٠/١).

الخلقة عذبة تُشرب وتُذاق، فالجمال طاغ لا يقف حده وتأثيره عند
الإمتاع البصري به، لكنه يسرى في جسد الناظرين عذبة خلو المذاق.
ويعجب الخفاجي بيبتين لابن هند في عود البخور:

وأهست العود مُشغلاً

من العود بساتين

فهذا طيب أناف

وهذا طيب أذان

ولا يخفى علينا التبادل هنا، فالأذان تُشم عود البخور، لكن

الافتعال فيه واضح وجلي أيضاً، ومن ثم جاء التبادل فاقداً

للجمال الذي يصاحب - عادة - هذا النمط من التصوير،

فالتبادل قائم بين (الأنف والأذن)، لكننا لا نجد لهذا التبادل أثراً

يذكر في المعنى، ولا نقصد بالمعنى المعنى المنطقي أو العقلي، وإنما

نقصد المعنى الشعوري المتمثل في قدرة الصورة على الإيحاء

بمشاعر أو أفكار خاصة تتلاءم مع المسار الشعوري العام^(١)؛

أضف إلى ذلك أن التبادل يتجه - عادة - إلى الروح والوجدان

مُخاطباً المشاعر، ولكنه هنا كان سطحياً لمجرد التبادل الشكلي بين

الأنف والأذن.

(١) د. علي عشري زاهد - عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة الشهاب - القاهرة ١٩٩٧م / ١٩٩٧م من ١١٤.

ثم يعطينا الخفاجي بيتاً منسوباً لابن المعتز في فرس وهو قوله^(١):

نَحْاذِلُوْلا اسْمَ الْإِلَهِ نَضْحَبُهُ
نَأْكُلُهُ عَيْوُنُنَا وَتَشْرِبُهُ
والتبادل هنا بين العين والفم، تبادل حاسة البصر مع الفم وهو جارحة، إذ أخذت العين هنا صفات الفم - الأكل والشرب - دون التطرق إلى حاسة التذوق.

والخفاجي - على ما يبدو - لم يُفرق بين تبادل الحواس مع بعضها وتبادل الحواس مع الجوارح لأن كل ذلك يدخل ضمن الـ اليدبع الغريب الذي أعجب به وعده سحراً.
ثم يذكر الخفاجي بعد ذلك شاهداً للشريف الرضي هو^(٢):

فَأَتَّبَعْنِي أَنْ أَرَى السِّدْبَازَ بِطَرْفِي
فَلَمَعْنِي أَرَى السِّدْبَازَ بِحُمْجِي
والتبادل هنا واضح بين الطرف والسمع، لكن الرؤية بالسمع أثبت في السياق كامنبة ولم تأت بديلاً لرؤية العين.
ويضيف الخفاجي شاهداً آخر للقاضي الفاضل هو:

(١) البيت ليس في ديوان ابن المعتز بتحقيق كرم السعدي، دار صادر بيروت د.ت.
(٢) غلبت في ديوانه، بشرح يوسف شكري فرحات، دار الجليل بيروت الطبعة الأولى، ١٩٩٥ هـ / ١٩٩٥ م (١٩٩٥).

ثلاثة الذكري لسمعي كائي

أنتشي هُناك بالأحذاق

والتبادل هنا واضح أيضاً، فالمثل عادة يكون للعين، والشاعر هنا جعله للسمع. وهذا التبادل نراه أضعف الدلالة، لأن الرؤية أقوى من السمع، واعتقد أن الشاعر أراد من التبادل التأكيد على أنه يمشي على أرض المحبوبة بعينه، مما جعل السمع يحل محلها ليتمثل محبوبته.

ويعطينا الخفاجي شاهداً آخر للمقاضي الفاضل وهو:

الجود أمدح بمن قام بضدحه

فالناس ما نطقوا إلا من الشظير

واعتقد أن الخفاجي لم يوفق في هذا الشاهد، لأن المعنى هو: أن الناس لم يتحدثوا بالسنتها إلا بعد أن رأت الكرم بعينها، ومن ثم لا نجد أثراً للتبادل هنا، والذي فهمه الخفاجي أن الناس تحدثت بعينها وهو معنى بعيد.

أما الشاهد التالي فهو لابن خفاجة المغربي الأندلسي وهو قوله:

وأهيف قام يسفسي

والشكر يعطف قنّده

وقد ترشح غصناً
 واجمعت الكأس وردة
 وإلهب الشكر خدّاً
 أوّزى به الوجد زنده
 فكأذنه ضرب نفسي
 وكنت أشرب خنده
 والتبادل بين النظر والفم هنا تبادل تعسفي، فليس لدينا أية
 دلالة في الأبيات تؤكد أن الشاعر أراد شرب خدّ المحبوبة بنظره. لأن
 ذلك يتم أيضاً بالفم، وهو التعبير المباشر الذي توحى به الأبيات.
 ويختتم الخفاجي هذه الشواهد بقول ناصح الدين الأرجاني:
 ورشفنا مدام نظم ونشرب

من كؤوس نذاق بالأذان
 وهذا ترأس تام لمدرجات حاسي السمع والتذوق. فالأذن لم
 تسمع النثر والشعر وإنما رشفته وتذوقته.

وإذا كان الشهاب الخفاجي لم يُعرف الظاهرة فإنه يكنفه شرف
 الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمل حتى أنه أدرك أسرار الجمال في
 الشعر الذي يجوي تبادلاً للحواس أو الجوارح.
 فهو يرى عملية التبادل بين مدرجات الحواس عملية إعادة

تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس، حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل، فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى.

وفي العصر الحديث نرى الدكتور محمد غنيم^(١) هلال يُعرّف ظاهرة تراسل الحواس بأنها «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات الوان، وتصير المسمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة»^(٢) ويضيف الدكتور غنيمي هلال الأمر تفصيلاً فيضيف:

«وذلك أن اللغة - في أصلها - رموزٌ اصطلاح عليها لنشر في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعمور تتبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»^(٣).

أما الدكتور محمد فتوح أحمد^(٤) فإنه يتناول هذه الظاهرة بتفصيل أكثر ويعتمد على رأى المدرسة الرمزية الغربية لا سيما رأى بودلير الذي يرى أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من

١، محمد غنيم، الدكتور، محمد غنيمي هلال، دار نيفة مصر ١٩٩٧م، ص ٣٩٥.

٢، السابق ص ٣٩٥.

حيث وقعها النفس، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يترك
اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعيًا أن تتبادل
 الحواس، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل
 لقد يضي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يجمع سمات
 المعنويات على الماديات^(١).

ويأتي الدكتور فتوح بعدة شواهد لهذه الظاهرة في شعرنا
 الحديث، فالشاهد الأول للشاعر حسن كامل الصيرفي في قصيدة
 «الضحكة النشوى».

يقول الصيرفي^(٢):

الضحكةُ النُشْوى

مُوجٌّ من النُور

في خوض بللور

فواتن الحُور

تستعذبُ اللهوا

في سحره المُفْرى

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - د. محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية دار المعارف ١٩٧٨م، ص ٢٤٨.

(٢) كل هذه الشواهد والتعليقات عليها في كتاب الرمز والرمزية للدكتور - محمد فتوح أحمد ص ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١.

بالاعين الظلمات

كالشـدو والنـجـوى

من فـم عـصـفـور

بالعـطـر فـسـخـور

ويعلق على هذا الشاهد بقوله:

فالتراسل بين صوت الضحكة وأمواج النور والعطر واضح في هذه
الآبيات رغم أن الشاعر أورده على طريقة التشبيه، ولم يمزج فيه
بين المعطيات الحسية مزجاً تاماً. على أن أهم ما يميز الصورة
الشعرية عند «الصرى» ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات
الحواس من أصوات وعطور وألوان، بل إنها لتتجاوز ذلك أحياناً إلى
ما يعرف بتراسل المدركات. ونعنى به صور العالم الخارجى ومرائيه
من مواطنها وبجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعى البصرى. ومن
أوضح نماذج ذلك قوله في قصيدة «سحر الصوت»:

إن غـرـد البـسـلـيـل

فـي هـلـة الأـسـدال

وصـفـق المـجـذاف

فـي صـفـحـة الجـلـول

فـصـوئـك المـرـسـل

أنـفـاءه أظـمـاف

نظروا في ذلك
في مرقص الليل
كثرت الأحلام
براقعة الأجسام

من عالم الوهم

فبدلاً من أن يستمع الشاعر إلى أنغام الصوت يبصر فيها أطيافاً
تتحرك في دلال، وبدلاً من أن يكون مجال هذه الحركة مكاناً متحيزاً
محدوداً - كما هو المؤلف - يتحول الليل كله إلى مرقص تجول
خلاله هذه الأطياف براقعة الأجسام، رغم أنها أطياف وهمية.
وينقل المدركات من مجالاتها الطبيعية على هذا النحو استطاع
الشاعر أن يضعنا بإزاء صورة لا هي وهمية بحتة، لأن بعض
عناصرها واقعي، ولا هي حقيقية بحتة، لأن العلاقات القائمة
بين هذه العناصر علاقات ذاتية، فهي بين الوهم والحقيقة
وليست أحدهما بعينه.

والواقع أن الشاعر في تشكيل هذه الصورة وأمثالها يمتاح من
رؤاه البصرية المختزنة في الذاكرة، ذلك أن إحساساتنا إحساسات
تمثيلية، لقد يثر فينا الصوت صورة من الصور، وهذه بدورها
تستدعي سلسلة أخرى من الصور والألوان وهكذا.

ثم يعطينا الدكتور فتوح بعد ذلك شواهد لمحمود حسن إسماعيل، تحمل أنماطا مختلفة من التراسل بقول:

ونظف في شعر «محمود حسن إسماعيل» بنمط آخر من أنماط التراسل، ونعني به تبادل المادى والمعنوى، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال آخر. صحيح أنه لم يتخل - مع ذلك - عن تراسل معطيات الخواس، فأبنا الصوت في شعره يشبه العطر:

ثَنَسَابَ مِنْ قَلْبِي أَنَا شَيْئُهَا

كَالْعَطْرِ مِنْ قَجَرِ الرُّنَى الْحَامِ

ثم رأينا يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعم الشاعر بالسواد والمرارة:

وتأوي في الليل سوداء مُرَّة

تُفَزَعُ فِي قَلْبِ الدُّجَى كُلِّ نَائِمٍ

أما الشذا فيتحول إلى شراب يتحساء الشاعر:

أتحسنى شَذَاكَ مِنْ مَسْجُوءَةِ الظِّلِّ

وأقتاتُ مَزْعَجِ الذِّكْرِيَّاتِ

ويرى الدكتور هلي عشري (زائد أن المقصود بتراسل الخواس

«وصف مدركات حاسة من الخواس بصفات مدركات حاسة

أخرى، فنعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء

التي ندركها بحاسة البصر. ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة
الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح
الأصوات الوائاة، والطعوم عطورا^(١).

ويضيف الدكتور عشري: وقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل
التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وأسرف فيها بعض
الشعراء، وبخاصة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر العربي
المعاصر، حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور
القائمة على تراسل الخواص.

ومن النماذج الواضحة للاعتماد بشكل أساسي على هذه
الوسيلة من وسائل التصوير الشعري قول الشاعر محمد عبدالمعطي
الهمشري في قصيدته «أحلام النارنجة الذابلة»:

هنيهات.. لن أنسى بظلمك مجلسي

وأنا أراعي الأفق نصف مغمض

غنقت جفوني ذكربات خلوة

من عطرك القمري والنخم الوضي

فإنساب منك على كليل مشاعري

ينبوع لحن في الخيال مفضض

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة - د. علي عشري زليد. مكتبة الشهاب القاهرة ١٩٧٧/٨١٧.

المبحث الثاني : تبادل الحواس

البَصَرُ وَتَبَادُلُ الْخَوَاسِ

حاسة البصر من أكثر الخواس أهمية للإنسان، فمن طريقها يرى الإنسان الأشياء ويستطيع المقارنة بينها. محدداً التشابه والاختلاف، لذلك تؤدي هذه الحاسة دوراً هاماً في تشكيل الصورة الشعرية لاسيما التشبيه، الذي كان أكثر أنماط الصور البيانية انتشاراً في الشعر القديم، لأن الشعراء كانوا يعتمدون على المشاهدات المرئية أمامهم، في تكوين طرفي التشبيه.

ولم تقف الحاسة البصرية - في شعرنا القديم - عند الرصد الخارجي للأشياء (المشابهة) بل تعلت ذلك إلى ما يُعرف حديثاً بتراسل (تبادل) مُعطيات الخواس.

* حديث العيون

لعلّه من الطبيعي أن نجد حديث العيون في الشعر الغزلي، فالعين - لدى الغشاق - تكشف عما تُكنه الصدور من لوعة الحب ومرارة الغراق، وتجول فيها الخواطر وأمانى اللقاء، كما تُعبر العين -

أحياناً عن خفقان القلب وما يعنونه من وهج العاطفة. فهي التي
نرى الجمال، وهي التي تحدد ملاحظه.

ولا نغالي إذا قلنا إن ظاهرة التراسل بين العين والضوء كان لها
إرهاصات أولية في الشعر الجاهلي لكنها لم تصل إلى حد التمازج
الكامل. نلمح ذلك في قول امرئ القيس^(١١):

في قوله: "أشبهت العين"

غَيْثَاكَ دَمْعُهُمَا مَجَالٌ

كَأَنَّ شَأْنَهُمَا أَوْشَالٌ^(١٢)

أَوْ جَفَوْنَ فِي ظِلَالِ نَجَلٍ

لِلْمَاءِ مِنْ ثَخْتِهِ مَجَالٌ^(١٣)

مَنْ ذَكَرَ لَيْلَى، وَأَيْسَنَ لَيْلَى؟

وَحَيْثُ مَا رُمْتَ مَا يَنَالُ

فَالْتَرَاوَلُ قَائِمٌ عَلَى طَرِيقَةِ التَّشْبِيهِ بَيْنَ دُمُوعِ الْعَيْنِ الَّتِي تُثَابِتُ

بَغْزَارَةَ وَجَدُولِ الْمِيَاءِ الَّتِي يَنْسَرِبُ مِنْهَا الْمَاءُ. وَبَيْنَ ثَنَائِيَا التَّشْبِيهِ

بِالْمَاءِ وَجَدُولِ الْمِيَاءِ الَّتِي يَنْسَرِبُ مِنْهَا الْمَاءُ. وَبَيْنَ ثَنَائِيَا التَّشْبِيهِ

بِالْمَاءِ وَجَدُولِ الْمِيَاءِ الَّتِي يَنْسَرِبُ مِنْهَا الْمَاءُ. وَبَيْنَ ثَنَائِيَا التَّشْبِيهِ

بِالْمَاءِ وَجَدُولِ الْمِيَاءِ الَّتِي يَنْسَرِبُ مِنْهَا الْمَاءُ. وَبَيْنَ ثَنَائِيَا التَّشْبِيهِ

(١١) شرح ديوان امرئ القيس، وفيه أخبار القرائة، دار إحياء العلوم، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٠م، ص ١٠٩.

(١٢) سبيل - سحابة مدموع، شلالا - مجاري الدموع منها، أو شلال مياه متحثة من أمطار الليل.

(١٣) مجال - مسرب للماء من الجدول بقذفه به.

لأنها خرجت عن المألوف والمعتمد من رؤية دموع المحبين والعاشقين
تسبل صامتة على الخدود، إلى رؤيتها وسماع صوتها، ومن ثم تخرج
من حيز الحزن الصامت إلى حيز الحزن الناطق.
وهذا التراسل الضمني - إن صح التعبير - نجده أيضاً عند
عنزة بن شداد في قوله^(١):

أعاتب دهنراً لاهلين لناصح
وأخفي جوى في القلب والدمع فاضحي
ولقد هان عني نذل نفسي عزيمة

ولو فارقتها ما بكتها جوارحي
فالتصوير في هذين البيتين مبني على التشخيص «الدمع يفضح»
و«الجوارح تبكي» لكننا لو تأملنا التشخيص الأول لوجدناه يقترب
بالصورة نحو التراسل، وكأنّ الدموع تتكلم، والأمر نفسه نجده في
التشخيص الثاني، لأنّ المتعارف عليه هو بكاء العيون لكن الشاعر
استبدل ذلك ببقية جوارحه، وكأنّ البكاء لم يقف عند حدّ العين
بل امتد ليشمل كلّ جسده حسرةً وألماً على محبوبته «عبلة».
وبالرغم من هذا فإنّ التراسل لم يصل هنا إلى حدّ التمازج «فما زال
التشبيه فيها هو الأساس»، وهو ما يجعل تراسل المدركات فيها

(١) ديوان عنزة، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، بدون تاريخ ص ٢٢.

شكلًا خاليًا من تلك الرؤيا الكونية التي يشف عنها التراسل
الرمزي الحقيقي^(١).

ونجد عنزة في موضع آخر يعطينا لونا من التبادل المباشر،
يقول^(٢):

فأزلت أزميهم بلعنة نحرهم
ولبنايه حشى نخرهم بالدم
فأزود من وقع الشبا لبنايه
وشكا إلى بغيرة وتحنهم
لو كان يذري ما المخاوذة اشكى

ولكان لو علم الكلام مكلبي
فالفرس لا يستطيع الكلام حتى يكلم عنزة، ويخبره بأنه مُتغَب
من خوض غمار المعارك، لكن الشاعر ينقل إلينا صورة الفرس
الذي يشكو بدموعه وصهيله، وهو هنا يُساوى بين حاستين،
حاسة البصر وحاسة السمع عند المتلقى، فدموع الفرس تُرى
بالعين بينما صهيله يُسمع بالأذن، وشكوى الفرس بهذه الطريقة
تبلغ مداها عند المتلقى لا سيما إذا كانت الدموع ناطقة بما يريد

(١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتح أحمد، سلسلة الثانية، طر الدمارف ١٩٧٨م، ص ٢٥٠.

(٢) نون عنزة ص ٢٩، ٣٠.

من شكوى مثل الصهيل، فشكوى الدمع إذن تستقبل بحاسة البصر والسمع بينما شكوى الصهيل تستقبل بحاسة السمع فقط. وعلى هذا النحو تُخَفِّر الصورة التي يبينها عنبرة في وجدان المتلقي، لأن الخواص المستنفرة تُحَسِّن النقاطها وتعرف كيف تجمع بينها وترجم عن الشاعر من خلالها، وهي إذ تلتقطها من الأعماق تدفع بها إلى الأعماق، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة قد تتغير بتغير المكان أو الزمان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعري كما تمثله عنبرة وصاغه خالداً وياقياً وممتناً^(١).

ويتطور الأمر عند ذي الرُّمَّة في قوله^(٢)،

فلما غرقت الدار غشيت عيني

شأبب دمع لبننة المثلث

خافعة عيني أن تنم دموعها

عطني بأسرار الحليم المثلث

أحب المكان القفر من أجل أنني

به أتفنى باسمها غير معجم

(١) المكنمة والمحرر. دكتور أحمد درويش، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٦م، ص ١٤٠.

(٢) الحب والمحبوب والشوم والشروب (٢١٧/٢) والأبيات في ديوانه تحقق الدكتور واضح الصدي، الطبعة الأولى، دار الجبل، بيروت ١٩٩٧م، ٥٦/٢١، ٥٧.

فهو يخاف البكاء حتى لا تتحسث عينه وتفتني بصره الدفين .
 الذي لا يريد لأحد أن يطلع عليه . ويوصل الشاعر صورته الفنية
 هنا بالمفارقة بين العين والدموع ، فالعين تخشى ثم الدموع وإفشاء
 السر . وهي هنا لا تستطيع التحكم في هذه الدموع ، ومن هنا نجد
 أن العين والشاعر يقفان معاً في جانب والدموع تقف في الجانب
 الآخر . ويكمل الشاعر لوحته الفنية بالمقابلة - على عكس ما سبق -
 فذكرى المحبوبة والمحبوبة لا شك لهما دلالة خصص ونماء
 داخل الشاعر ، ويقابل الشاعر هذا الخصب والنماء بالمكان القفر
 الذي عادة لا يحب ، لكن الشاعر يخرج عن المألوف لأنه في هذا
 المكان وحده يستطيع أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه ويغتنم جيهاً
 باسم محبوبته فحرية التعبير عن المشاعر والأحاسيس حوت هذا
 المكان إلى روضة غناء . ومن هنا تبرز قيمة إخفاء الحديث أمام
 الناس فهو إخفاء قهرى ثمل به عادات وتقاليد يعلن الشاعر رفضه
 لها .

وهذا النمط من التراسل نجده واضحاً وجليلاً عند جميل بن
 معمر في قوله ^(١) :

لعنري ما استودعتُ بري ومروها

سوائنا ، حذازاً أن تشيع السرائر

(١) ديوان جميل - جمع وتعليق وشرح د . حسن نصر - مكتبة مصر - بدون تاريخ - ص ٨٢ .

ولا خاطبها مُقلتاها بنظرة

فتعلم نجوانا العيون الشواظير

فالشاعر حريصٌ كل الحرص على حفظ سرِّ محبوبته «بئينة» ولا يريد أن يعلم أحد بهذا السر. ومن ثم لا ينظر إليها بمقلتيه مُخاطباً، حتى لا تعلم عيون الآخرين ما في نظره من حُبٍّ وعشق. وروعة التبادل هنا تكمن في أن جيلاً لم يخاطب محبوبته بالنظر، وكان النظر حلٌ محل الكلام، وتحوّل المقلتان فما يتحدث عن مكنون صدره. بل الأمر يتعدى ذلك إلى عيون الآخرين التي تسمع حديث مقلتيه وتعزف سرُّ الهوى في نظره. فالأمر يتعدى الشاعر ومحبوبته. فقد تحولت عيون الناظرين إلى أذان لتسمع حديث مقلتيه. فالعين هنا تحدثت عند الشاعر، وهي نفسها التي تسمع الحديث عند الآخرين.

وفي شعر بشار بن بُزْد - الذي وُلد ضريراً - العيون تتحدث في غير موضع يقول بشار^(١١):

بِكَلْمِهَا طَرَفِي فَشَوْمِي بِطَرَفِهَا

فَيُخْصِرُ عَمَّا فِي الضَّمِيرِ مِنَ الْوَجْدِ

فالشاعر يكلم محبوبته بظرف عينه. والمحبوبة لا تجيب بلسانها

(١١) ديوان بشار بن بُزْد، دار الكتب العلمية، بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٣/١٩٩٣م ص ١٢٨.

بل نجيب بطرف عينها أيضاً وتتحول إجابتها إلى إخبار عما في
ضمورها من الحب والجوى. ولعلنا نلاحظ أن التبادل هنا - بين
العين والفم - كان مصحوباً بالحركة التصويرية التي تراقب اهتزاز
العيون المتبادل. وليس عجيبة أن نرى هذا التصوير في شعر بشار
وهو ضريب - كما أسلفنا - بل لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن
التصوير البصري عند بشار فاق تصوير المبرزين. وهذا ما جعل
القدماء والمحدثين يقفون طويلاً أمام قوله:

كَأَنَّ مُشَارَ السُّفْحِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ

وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(١)

فهذا وصف دقيق لمبصر، بل لم يستطع شاعر من المبرزين
المعاصرين له أن يجاريه في هذا، وأعتقد أن ذلك مرده إلى الخيال
الذي يتمتع به بشار ومحاولة تعويض فقد البصر باللجوء إلى هذا
التصوير البصري الرائع، وكأنه يقاوم أفة العمى التي أصيب بها.
فهو يريد أن يقهرها ويثبت أنها لم تستطع قهره.
ونرى دموع العين تتحدث في قوله أيضاً^(٢):

فَقَبِّلْ دُمُوعَ عَيْنِكَ خُبْرَتَنَا

بِمَا خَجِصَتْ، زَفَرْتُكَ الصُّفُودُ^(٣)

(١) ديوان بشار، ص ٨٦.

(٢) ديوان بشار، ص ١٢٧.

(٣) جمعت - أخبت في الصفود - والفرقة - الفرس العنق.

فالدموع هنا تتحدث وتظهر الحب الدفين في القلب، والشاعر
يتمّ زفرة الصدر الغامضة بحديث الدموع الذي يزيل غموض تلك
الرؤفة المكلومة.

وسرّ الجمال يكمن في وضوح الدلالة، فالشاعر لم ينتظر الدموع
حتى يفهم مشاعر محبوبته وما تعانیه من لوعة الحب، بل يتابع
زفرات صدرها ومشاعرها في تألم وأسى.

ويبلغ الشوق مداً عند بشار عندما يعلن أنه يموت وخذاً وحباً،
وأنه لا يملك دموع عينيه عندما يتذكر محبوبته، يقول^(١) :

فسإن الشوق يدعوني

وإنني ميسر خبياً

إذا ما ذكرتك الغين

لم تملك لها غزناً^(٢)

وقيمة التبادل الدلالية هنا - بين العين التي ترى واللسان الذي
يذكر - تأتي من استحضار صورة المحبوبة أمام عينيه، لأن الذكر
باللسان ربما لا يصحبه استحضار تلك الصورة التي ملكت نفسه
ومشاعره، بينما ذكر العين يكون بتمثل هيئة محبوبته ومحاسنها، مما
يعطينا الشعور القوي بحاجة العين إلى رؤية المحبوبة مباشرة، وما

(١) ديوان بشار، ص ٨٢.

(٢) الغرب، الدمع الكثير.

٥٤٣

دام ذلك قد عزَّ عليها وأصبح بحالاً فإن العين تستمطر. بتمثل
المحبوبة خيالاً أمامها وتكون النتيجة الطبيعية لهذا الدموع الغزيرة
التي لا يستطيع الشاعر التحكم فيها. وقد نجح الشاعر خلال هذا
التبدل أن يحوّل الصورة من حالة السكون إلى حالة الحركة، فالعين
ذكرت وتكلّمت واستحضرت صورة المحبوبة، والدموع خرجت من
العين مبرعة رغماً عنها.

ومن أفضل النماذج عند بشار قوله^(١):

جرى دمعي فباح عليه برزي

كحايي المسك ذلّ عليه نفخ

فالدموع تحدّثت بالسر الدفين بين جوانح الشاعر، ولو نظرنا إلى
المقابلة بين شطري البيت لوجدنا أن الشاعر جعل حديث العيون
في مقابل حاسة الشم وإذا كانت العيون تتحدث لتدل على الأسرار
التي يحاول الشاعر إخفاءها فإن النفخ هو الآخر يدل على المسك.
وظاهر البيت يدلّ على التناقض النفسي، لأنّ دموع العين دلالة
حزن، وريح المسك دلالة سرور، لكننا نرى أنه لا تناقض بين
شطري البيت، فهذه الدموع هي دموع حبّ اكتوى الشاعر
بناره، ومع أنها دلالة حزن إلاّ أنّها تريح الشاعر نفسياً مثل ريح
للمسك.

(١) اللعب والعروب والشموم والشروب (١٨٥/٢).

ولو نظرنا في شعر أبي نواس لوجدنا هذا النمط التراسلي في غزله، سواء كان هذا الغزل بالمدكر أو المؤنث، يقول أبو نواس واصفاً غلاماً يُغني في الحانة^(١) :

غشى على طرفي نهر جمعة

لهيئت كائن معاود الحمير^(٢)

يا خير من وختت بهار حبله

نجب الركاب بمهفه حلس^(٣)

فشنى عليه لواحظاً نطقت

منه بممثل نواطق المسن^(٤)

فلواحظ العيون تنطق وتكلم، لكن التراسل هنا يفتقد إلى ماء العذوبة الذي الفناء في الغزل بالأنثى، إذ اختفت نبرة الوجد وألام الجوى التي تعترى المحبين عادة.

وليس معنى هذا أن حديث العيون عند أبي نواس حالة الغزل بالمدكر يفتقد كله إلى تلك العذوبة، إذا نراه في موضع آخر يفيض كلامه بالصفاء والعذوبة، يقول:

(١) نواس أبي نواس، ص ٢٦١.

(٢) معاود الحمير الذي يعود إلى حمير الكلب في يده من غير شرب خلوة من السكر.

(٣) وجدت سبوت، ألهمه البهاء، الخلس: يقال لفرس محلة: صر السات عليها كالخلس، والخلس كساء يوضع على ظهر الفرس.

(٤) شنى عليه، أعل عليه، الشنى: الجنون.

يا ساحر الطرف! أنت الدهر وشأن.
 سرّ الخلوب لدى عيشتك إعلان
 إذا امتحنت بطرف العين مُحْتَمًا
 نأذاك من طرفه بالسّر تبیان
 تبنو الشرائر إن عينك زُنُقنا.
 كَأَمَّا لَكَ فِي الْأَوْهَامِ سُلْطَانُ
 فلو أننا لم نعرف سلفاً أنّ المقصود بالغزل هنا غلامٌ لعددنا هذه
 الأبيات غاية في الزُوعَة في وصف المحبوبة. وبراعة التراسل هنا أن
 الطرف ينادى بالسّر إفصاحاً وإعلاناً، وكأنّ الوجد يُكابد المتغزل به
 مكابدةً لم يعد يتحملها، فحديث الطرف كان رغباً عنه لأنّه
 بطبيعته يُريد كتمان هذا السّر.
 ومن قوله في الغزل بالمذكر أيضاً^(١):
 يَطْوِفُ بِهَا سَاقِي أَغْنَى ثَرَى لَهُ
 على مُسْتَدَارِ احْطَ صُدْعاً مَعْقِراً
 شَفَاقِي وَمَثَانِي بِعَيْنَيْهِ مُنِيَةً

فكأنت إلى نفسي ألدّ وأغزها
 فالأمر هنا عند أبي نواس يتعدى حديث عيون الساقى في

(١) اللعب والمحور والنسوم والتهرب السرى الخفاء. (١٧٧، ٧٧٠).

الحانة. لأن الصورة لم تات منفصلة عن دلالة البيت. ولا منفصلة عن الشاعر نفسه. فحديث عين الساقبي خرج عن المألوف والمعتاد. إذ وجد له أبو نواس لذة وعذوبة فاقت لذة وعذوبة الخمر. فالإشارة بالعين لم تستقبلها الأذن. ولم ترها العين فقط بل تذوقها الشاعر مثل الخمر. فحواس الاستقبال متبادلة عند الشاعر وهو المتلقى لحديث العين.

وعندما يتغزل أبو نواس بالمرأة يكون أكثر تالفاً. ويأخذ حديث العيون عنده نمطاً مغايراً وجذاباً. يقول^(١):

رُفْتُ^(٢) إِلَى أَكْرَمِ خُطَاهِمَا،

وَشَاخَهَا وَزَدَ وَتُسْرِينَ

تَسْمَى بِهَا حَوْزَاءَ فِي طَرْفِهَا

ضَحْكُ، وَفِي الْمَضْحَكِ تَقْبِيْنُ

فأبو نواس يتغزل في ساقية الخمر. وحديث عيونها يختلف عما ألفناه في شعرنا العربي القديم - ضحك - فهو ليس حديثاً بين حبيبين - كما رأينا - ولا يَنُمُ في الوقت نفسه عن عاطفة جياشة لأحد بعينه. وإنما هو ضحك يسحر قلوب الناظرين جميعاً، وربما هذا ما أراد الشاعر لأن ذلك يتناسب مع ساقية خمر في حانة

(١) ديوان أبو نواس ص ١٧٨.

(٢) رُفْتُ: أتى الخمر. التسرين: نوع من الرمود.

يرتادها جمع من الرجال، فهي لا تختصُ بجمالها أحداً وإنما هي
عظُّ أنظار الجميع.

ورغم ذلك يؤكد الشاعر أن بينه وبين ساقية الخمر مودة خاصة
وتتحدث عيونهما لغة خاصة بهما: يقول^(١١):

تَجْمَعُ عَيْنِي وَعَيْنُهَا لُغَةً،

مَخَالَفُ لَفْظُهَا الْمَعْنَاهَا

إذا أُنْضِجَافَا طَرْفِي لَهَا عُدَّةً.

عرفتُ مُرْدُودَهَا بِمُفْخَرِهَا^(١٢)

ذِي لُغَةٍ تَسْجُدُ اللِّغَاتُ لَهَا

أَلْفَرِزَهَا عَابِثُقُ وَعَمَاهَا

فحديثُ العيونُ معنا أيضاً حديثٌ خاص بلغةً فريدة. هذه اللغة
هي سيدة اللغات، ولا يعرف مفرداتها وحل ألفاظها غير الشاعر
ومحبوبته، فالفاظُ هذه اللغة تختلفُ عن معناها المتعارف عليه إلى
معنى خاص بين الحبيبين.

ولا يخفى علينا وضوحُ الصُّنعة في هذه الأبيات، وغلبة الزهو
والفخر عند الشاعر على عاطفته الجياشة، فهي أقربُ إلى الوصف

^(١١) ديوان أبي نواس ص ٩٧.

^(١٢) التفضيل: طلب تفضله، مردودها: يردد جوابها، فعوى الكلام: معناه.

التقريرى المباشر الذي يخلو من الروح الشاعرة، ونحن لا نتجنى على أبي نواس في هذا لأنه تفرد دون غيره من الشعراء بأن أتى بحديث للعين في وصف غيره من العاشقين، فلا العين التي تتحدث عنه أو عين من يحب، يقول^(١٦):

أبىز اللهم. ناسي الضير، غان.

تُحدث عن جِوَاهِ الْمُقْلَتَانِ^(١٧)

نفى عن عينه الشَّهْجَادِيْنَ

تالِق في المحاسن عُصْنِ بَانٍ

فأبو نواس هنا لا يتحدث عن نفسه أو عن محبوبته، إنما يتحدث عن نديم له أصبح أسيراً للهم والحزن، هذا النديم أطار النوم عنه حبيب مثل البدر جمالاً، هذا الحبيب مُتَالِقٌ كأنه عُصْنِ بَانٍ، وموقف شاعرنا هنا هو الوصف التقريرى المباشر ومن ثم يكون استقبال القارئ أو السامع للأبيات استقبال المشاهد الذي ربُّما لا يتفاعل مع الأبيات لأنَّ الشاعر حين نفسه ومشاعره وظل واصفاً في موضع لا يحسُّ فيه الوصف بقدر ما يحسُّ استمالة الشاعر واتحادها مع الشاعر عندما تشعر بوجدانه وانفعالاته.

أما البحترى فهو شاعر الوصف والجمال، امتلك فطرةً نقيةً

(١٦) ديوان أبي نواس من ١١٧.

(١٧) مني: بعد، العاني: المتعب.

حلفت به في أفاق الوصف الخيال الذي «ينظر فيه إلى ما وراء
 المحسوسات حيث يجعل المرتبات أساساً لغيرها، ويولد من
 المحسوسات صوراً مجردة وعوالم تصبح في فنه مشاهد حيّة، لكنّها
 تستمد وجودها من خياله العبقري»^(١) ويكون طبيعياً كثرة تبادل
 الخواص عنده، لا سيما حديث العيون لأن ذلك يلتقي وموهبته
 الفنية في إبداع الصورة، يقول^(٢):

بَارِيعُ الْعَيْنِ إِلَّا
 أَنَّهُ فَرَعِي مَنِيعُ
 أَنَا مِنْ خُبْرِكَ حَمَلُ
 سَتِ الْفِي لَا أَسْتَطِيعُ
 فَإِذَا بِأَسْمِكَ نَادِي

سَتِ أَجَانِثْنَتِي الدُّمُوعُ
 ولعلنا نلاحظ وصف الشاعر لمحبوبته بأنها «ربيع العين» فهي
 الحُسن الدائم والجمال الذي لا يعرف الجفاف، لكنّها «مرعى منيع»
 فليس للوصول إليها سبيل، ومن ثمّ يكون الشاعر مُلتاعاً مهموماً
 لا يستطيع نسيان حبه وربيع عينه، ولا يستطيع أيضاً الاستمتاع

(١) شعر العلي - نظره وقبه الفنية - الدكتور محمد أبو الأنوار، دار المعارف - الطبعة الثانية
 ١٩٨٧م ص ٢١١.

(٢) نون العفري، شرح وتقديم حنا الفاخوري، دار الجبل - بيروت - الطبعة الأولى ١٤١٥هـ /
 ١٩٩٥م (١/٢).

بهذا الربيع النضر، لذا يكون بناء الفعل «خَمَلْتُ» للمجهول غاية في البراعة، إذ يُعطينا دلالات القهر، قهر الحب وقهر الحرمان من الحبيبة، والشاعر لا يستطيع دفع القهرين عن نفسه أو التغلب عليهما، فالذي تخله لا دخل له فيه ولا سيطرة له عليه، وتكتمل مأسأته عندما ينادي باسمها فلا يجيبه إلا دموعه، فهي التي تسمع نداءه وهي الوحيدة التي تجيبه فهو لم ينادِ باسمها تلهذاً أو استمتاعاً، بل ناداها من فرط الصباة وشدة الجوى، فقد خمل الذي لا قبل له به، وإجابة العين بالدموع ما هي إلا مشاركة حزينة لما خمله.

والشاعر بهذا التبادل «إجابة العين» يضعنا أمام خصوصية العلاقة الوجدانية التي تعزبه، ولا يشعر بها غيره، والبحري في صراع دائم بين مكنون صدره وحديث دموعه يقول^(١):

عَلَاقَةُ حُبٍّ كُنْتُ أَكْتُمُ بِهَا

إِلَى أَنْ أَذَاعْتُهَا الدُّمُوعُ الْهَوَامِيعُ^(٢)

إذا العينُ رَاخَتْ وَهِيَ غَيْنُ عَلَى الْجَوَى

فَلَيْسَ بِسِرٍّ مَا تُجِرُّ الْأَضَالِعُ^(٣)

^(١) ديوان البحري (١/١٢٥).

^(٢) الهواميع: النسكة.

^(٣) وهي غين وهي رقب.

فَلَا تَحْسَبْ أَنَّ ثَرْغُوتَ وَلَمْ أَكُنْ
لَأَنْزَعِ عَنْ الْفِ السِّبِّ إِلَيْهِ أَنْزَعُ^(١٩)
وإن شفاء النفس، لو تَشَطَّطَتْ.

حبيب مولات أو شباب مزاجع
وتجلى براعة البحري هنا في أن التبادل مُبَرَّر، لم يقف به عند
الشكل الخارجي، فأتى مصحوباً بالمكابدة والصراع، ففي البيتين
الأولين نلمح الصراع بين الشاعر ودموعه، فهو يريد كتمان سر
حُبِّه، ودموعه تأبى عليه ذلك، ولم يستطع السيطرة عليها فأذاغت
خير الحب رغماً عنه، ويور شاعرنا ضعفه وقلة حيلته أمام هذه
الدموع بأن الحب لا يُصبح سرّاً عندما تدمع عيون العاشقين. ومن
هنا ينتهي الصراع بين الشاعر ودموعه بانتصارها عليه وقهره، وإذا
كان الصراع قد انتهى فإن ما خلفه من حسرة وألم ومرارة لم ينتهِ
من نفس شاعرنا، وقد دلل الشاعر على ذلك بالفعل المضارع
«أنزع» - الذي يُعطي دلالات الجود بالنفس حتى الرُمق الأخير
واستمرارية هذا الجود - وبالجملة الاعتراضية «لو تَشَطَّطَتْ» التي
تعمل هي الأخرى ملامح الضعف والوهن والمحال.
والبحري على وعي تام بالتبادل، لذا يأتي توظيفه لها
متماسكاً، لا نشعر فيه بالافتعال أو الضنعة، يقول^(٢٠):

^(١٩) نزع، بَشَتْ، وَأَنْزَع، أجود بنفسي. نظر قلبي منزع، (١٠٨/١٤١).
^(٢٠) ديوان البحري (١/ ١٤٥).

أخفى هواك فنمشتة مذامعة

والعين تُعربُ غمًا ضُفَّت الكبدُ
فالتبادل واضحٌ. فالدموعُ تظهر الهوى والعينُ تُعربُ عن الحُب
الدفين. ويبقى لشاعرنا جمال الصياغة. فهو يتحدثُ عن نفسه
بضمير الغائب وكأنه شاهد عيانٌ مُحايد لحديث الدموع والعين. ولو
أنه تحدث عن نفسه بضمير المتكلم ربما شعرنا بالمبالغة التي تعري
الشعراء في مثل هذه المواقف.

والحديث المباشر عن النفس يكون مُفيداً. أيضاً. لأنه يُظهر
خلجات النفس الكليمة وتطلعها إلى مَنْ تُحب. يقول^(١):

خبيبي خبيبي مكثمُ الناسِ أنه

لنا حين تلقانا الغُيونُ خبيبي

نباعذني في الملتقى. وقؤادة

وإن هو أبهى لي البغادَ قريبي

وبغرض غنى والهوى منه مُقبل

إذا خافَ غيباً أو أشارَ قريبي

فتنطقُ منا أحياناً حين نلتقي

وتخبرنُ منا السنَّ وقلوبُ

(١) ديوان الحزري (١/٢٠٢).

فمأساة الشاعر ومحبوبته هي التي ولدت التبادل رغماً عنهما،
فالمحبيوة تكتم حبها عن الناس، وعندما تلتقي والشاعر في جمع
من الناس تبعد عنه جسداً ومكاناً إلا أن قلبها قريب منه.
وحبها يتجه إليه وعلى ذلك تنطق العيون وتخرس الألسن والقلوب.
ولعله من الطبيعي هنا أن تخرس الألسن حتى لا يسمعها الناس،
ولكن من غير الطبيعي خرس القلوب هنا، فهي موطن الحب
والحياة، إلا إذا كان الشاعر يقصد تصوير خفقان قلوبهما عند
اللقاء، وأنه شديد لدرجة أن المحيطين بهما يسمعون هذا الخفقان،
ومن ثم يكون الخرس للقلوب مقبولاً حتى لا يتسمع الناس أنات
حبيهما.

ونرى التبادل في شعر ابن المعتز في غير موضع، يقول^(١):

نؤمّ معدي قد أطرق الفجر عنه

حماشي الطرف لأتراء الحطوب

فيه ما تشتهي، لديهم وريحها

ن، وروح، وقسنة، وخبيب

منهم من بعد يؤاتيه في الوص

لي، رقيب على العيون رقيب

(١) ديوان ابن المعتز، تحقيق وشرح كرم يستال، دار صادر، بيروت (د. ت)، ص ٦٠.

ورسولُ بقولِ ما تعجزُ ألفا
ظغنه، حلوا الحديث أديب
ولنا موعداً. إذا هذا التـ

سوام ليلاً، والليل منا قريب
فالشاعر يتحدث عن يوم سعيد، كان يجالس فيه ندماءه في
جلسة مرح وطرب، وكانت محبوبته بين الحضور، هذه المحبوبة
تسعد دالماً، وتجعله يعيش مُنقماً، إلا أن لحظات الصفاء لابد لها
من مُنفضٍ، فيوجد من يرقبها، لكأنها تحتال على الرقيب، وترسل
نظرة لشاعرنا تحذد فيها موعد اللقاء، ليلاً بعد أن يهدأ القوم ويخلدوا
إلى النوم.

والتبادل هنا في قوله: «ورسولُ يقول ... البيت» لا يقوم على
إحلال حاسة محل أخرى. وإنما يجعل كلام العين أكثر فصاحة
من حديث اللسان. ويؤكد شاعرنا ذلك بتبادل آخر في الشطر
الثاني من البيت: «حلوا الحديث» فكلام العين لم يكن كلاماً عادياً
تستقبله الأذن وإنما يتذوقه شاعرنا بلسانه لحلاوته. ومع روعة
هذا التبادل المكشوف في البيت إلا أننا نأخذ على الشاعر قوله في
البيت الأخير «والليل منا قريب» لأن المحبين تمر عليهم لحظات
انتظار لقاء المحبوبة وكأنها دهر، مهما كانت هذه اللحظات قليلة.

وفرى التبادل عند ابن المعتز قائماً على التصوير في قوله^(١) :

فلِخَدُّكَ النَّفْسُ فِيمَا قَدْ شَرَى
 لِنَفْسِنَا ضِدَّتْ أَمَا فِي الْأَنْفُسِ
 بِسَيْتِكَ فَضْلَةٌ كَأَنَّهُ مِنْ كَفِّهِ
 وَإِذَا رَأَى الرُّقْبَاءَ لَمْ يَتَوَجَّسْ^(٢)
 وَمَثَلَانِ مِنْ خَيْرِ النَّعَاسِ جَفَوْنَهُ
 بِحِكْمِي بِمَقْلَتِهِ ذَهَبَ الشَّرْجَسُ^(٣)

فالشاعر يُشَبِّه عَيْنَ عَيْبُونَهُ حِينَ يُدَاعِبُهَا النَّعَاسُ، وَتَكُونُ فِي
 حَالَةِ انْكَسَارٍ بِالنَّرْجَسِ الذَّائِلِ. وَهَذَا التَّشْبِيهُ يَعْتَمِدُ عَلَى الشَّكْلِ
 وَالْمَلَامَحِ بَيْنَ الْمُشَبَّهِ وَالْمُشَبَّهِ بِهِ، أَمَّا التَّرَاسُلُ فَتَرَاهُ بَيْنَ ثَنَائِيَا هَذَا
 التَّشْبِيهِ فِي قَوْلِهِ «بِحِكْمِي بِمَقْلَتِهِ» فَالْعَيْنُ تَتَكَلَّمُ وَتَحْكِي، لَكِنْ الْجَدِيدُ
 فِي هَذَا التَّجَادُلِ أَنَّ حَدِيثَ الْعَيْنِ لَيْسَ صَوْتاً مَسْمُوعاً بِالْأُذُنِ، بَلْ
 صُورَةٌ مَرْتَبَةٌ بِالْعَيْنِ، «ذَهَبَ الشَّرْجَسُ» فَمَقْلَةُ الْمَحْبُوبَةِ تَحْكِي وَعَيْنُ
 الشَّاعِرِ تَرَى هَذِهِ الْحِكَايَةَ وَهَذَا النِّسِيجَ التَّصَوِيرِيَّ - عَيْنٌ تَتَحَدَّثُ
 وَعَيْنٌ تَسْمَعُ - جَعَلَ الدَّلَالَةَ أَكْثَرَ عُمُقًا فِي نَفْسِ الْقَارِئِ أَوْ السَّامِعِ

(١) ديوان ابن المعتز ص ٢٦٥.

(٢) النرجس - بضم النون.

(٣) قوسن: أول النوم، اللسان: دوسن، (٣٠٣/٦٥)، والبيت في الديوان برواية: خدع النعاس.
 وأظن أن ما نلاحظه لأها لا تناسب وسباق البيت، ففى اللسان: خدع، (٣٩/٤)، حدثت العين:
 نلتم، وأختر في العين، لتررها وخدع كذا ناعس، اللسان: خدع، (٣٩/٤).

لأن الرؤية بالعين تعد من أقوى الحواس. فالشاعر ينقلنا من حيز التصوير الجمالي الرائع إلى حيز الحقيقة التي لا تقبل الشك فيما يروي ويقول. واعتقد أن هذا التداخل في التراسل يعد تطوراً لهذه الظاهرة في شعرنا القديم.

ونلمح في شعر ابن المعتز صورة أخرى لحدث العيون تعتمد على الشخص في قوله^{١٠٦}:

فَصَادَ قَلْبِي قَمَرُ،
يَسْحَرُ مِنْهُ النَّظَرُ
ضَعِيفَةً أَجْفَانُهُ،
وَالْقَلْبُ مِنْهُ حَجَرُ
كَأَنَّمَا احْبَاطَهُ
مِنْ فُغْلِهِ شَعْتَانُ
لَمْ أَرُ وَجْهًا مِثْلَ ذَا

نَجَا عَلَيْهِ بِشَرُ
فالشاعر أقام مفارقتة التصويرية هنا بين عين المحبوبة التي تمتلئ حباً ووداً وصفاً، وقلبها الصلد مثل الحجر. وكان أجفانها الرقيقة تعتذر عن جفاف القلب، والشاعر هنا يعطينا صفات

١٠٦ ديوان ابن المعتز ص ١٠٦.

الأنثى التي تتجلى في رغبته، والتي تعبر عنها عينها، وفي دلالتها
 وصحتها، والذي يعبر عنه قلبها، كما تُوهم الشاعر أو أراد أن
 يوحى، فقلبي مليء بالحب، لكن ذلك أحد أسلحة المرأة التي
 تبتلى غير ما تبطن، وتنتظر بما لا تؤمن به ولا يمت لها بصلة،
 ومن خلال هذه المفارقة نلمح التبادل في قوله «كأنما أحاطه من
 فعله تعتذره» فالأحاط تعتذر بدلاً من اللسان. ولا يغيبُ عن ابن
 المعتز فُضْحُ الدمع له^(١)؛

لَسَا زَانِيْتُ الدَّمْعَ يَفْضُخُنِي

وَقُضْتُ عَلَيَّ شَوَاهِدُ الضَّبِّ

الْقَيْثُ غَيْرُكَ فِي ظَنُونِهِمْ

وَمَتَرْتُ وَجْهَ الْحُبِّ بِالْحُبِّ

فحديث الدموع هنا موظف توظيفاً جيداً لإبراز الصورة والفكرة
 معاً، فمن حيث دلالة الصورة، فإن الدموع لا تذيبُ سرّاً كما ألفنا
 ولكنها تفضحه، والفضيحة أشد في الدلالة من إذاعة السر. ومن
 حيث دلالة الفكرة، فابن المعتز أراد أن يعطينا مفارقة وصراعاً بينه
 وبين دموعه، فهو لا يريد لها أن تنهمر خوفاً من الفضيحة، والدموع
 يسوقها الوجد رغباً عنه، حتى انتصرت عليه ومن ثم فإنه هرباً من

(١) الحب والحروب والشموم والشروب (٢٢/١).

هذه الفضيحة له ولحبيبته الملح إلى غيرها حتى يظلم حبه سرًا، فقد انتهى الصراع بانتصاره بعدما انتصر عليه الدمع وهزمه .
والصراع بين ابن المعنز وجوارحه ، ووقوف العين ضد نجلده في مقطعة أخرى له ^(١) :

هنسى التجلد قلبي حين أذكركه
وتهجر النوم عيني حين أهجره
وإن كتمت الهوى أبدى الهوى نظري
والقلب يطوي الهوى والعين تنشره
وما تذكرته إلا وجدت له
في داخل القلب ضوًا يصوره
وما فطرت على تذكر رؤيته
إلا استطاب على قلبي تذكره
ولا غضيت عليه ثم أخطه

إلا رضى وقام الحب يعذره
والصراع القائم هذه المرة بين القلب الذي هدده الوجد ، وبين
العين التي تفضي أسرار القلب وتشر خير الحب بين الناس ، ولعل
تعبير «والعين تنشر» تعبير دقيق، يوضح المقصود من هذا

^١ الحب واحبوت وانعموت والشروب (١٠٦/٢).

الصراع. لأنه لا يُحتملُ الناسُ عناءَ الثُّمَعنِ في عيونه لمعرفة أسرارِهِ.
وهذه خصلة يتصف بها الأذكياءُ من الناس. لكنَّ العينَ تنشره على
الأذكياء. وغيرهم. فلا تُحتملُ أحدًا عناءَ البحثِ عن مكنون قلب ابنِ
المعترِ. وأصبح سرُّه عندئذٍ مباحًا للغادى والرائح. ولا يفوتنا أن
نذكر جمال التعبيرِ بالفعل المضارع «تنشره» الذي يفيد الاستمرارية.
وكان العين متفرغة كلَّية لعملية نشر الوجد الذي يخفيه الشاعر.
وكانها - أيضًا - قد تخلت عن وظائفها الأخرى.

ويصور ابن المعترِ دلال المحبوبة في قوله^(١):

بما من يجود بموعدٍ من لحظه

ويضد حين أقول أين الموعدُ

ويظلم ضياع الحياء بخنمه

ثعباناً تعضض تارة ويمسودُ

فهى تغريه بعينها، وتؤكد له الموعد حتى إذا ما نطق هو بفمه
صدت عنه دلالة، فكل ما ترجو منه أن يقع في حبالها، ثم تتمنع
عليه بعد ذلك، لكن ابن المعتر يرى أن ذلك حياء منها، وهذا يدل
على شدة الحب عند ابن المعتر، فالحيب دائماً يجد مبرراً لتصرفات
من يجب حتى ولو كانت صدأ. وحديث العيون في الأبيات أنى

(١) الحب والحبوب والشموم والشروب (١٧/١).

ضمن لوحة ملونة، فلا يخفى علينا الحياء الذي يجعل خد المحبوبة يتلون بلونين متباينين ومتتابعين في التناوب، والإشارة هنا إلى اللون «لا تحيل على اللون، أو بتعبير أصح لا تحيل إليه إلا في اللحظة الأولى. وفي اللحظة الثانية يصبح اللون نفسه دالاً لمداول ثان له طبيعة انفعالية»^{١١}. ومن وسط هذه اللوحة الملونة يكون الموعد من عين المحبوبة.

ونرى حديث العيون عند ابن الرومي في قوله^{١٢}:

قلبي دعثني غيضاء ومنطقه

بنية ضلقت عن ظاهر عيبي

في اسم حبي وحظي في إجابته

لكن شكك كافي غير مكثرت

فالشاعر لم يعط الخصوصية الكاملة للتبادل لأنه أراد التذليل على شدة حب محبته له ولهفتها عليه ومن ثم استخدمت الوسائل الممكنة التي تدعو بها من تحب، فالعين دعت أولاً وحين لم يكثر بحديث العين أعادت الدعوة بلسانها.

ولعلنا نلاحظ التتابع بين حديث العين وحديث اللسان الذي

^{١١} مبة اللغة الشعرية، حان كوهن، ترجمة محمد الولي، وعبد الحمري، دار توفيق للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٢٠٩.

^{١٢} ديوان ابن الرومي، تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١م، ١/١٢٩٨.

أنى بعده ليضعفه تماماً لأنه من المفترض أن يكون حديث الـ
 كافياً بين المحبين وأشد بلاغة ووضوحاً من الحديث العادي إلا
 الشاعر لم يرد ذلك ورثرت فقط على ذاته ونفسه وأغرق في ذلك و
 يفتخر بعده لمن تحبه.

ونرى ملمحاً آخر من حديث العيون في قوله^(١)؛
 قالوا: اشتكت غيئه، فقلت لهم

من كثرة القتل فيها الوض
 حمرتها من دماء من قتل

والدم في النصل شاهد عجز
 والعين التي تشكي هنا هي عين المحبوبة. وليست
 الشاعر، ويدلل الشاعر على أن خبرة العين التي تمنحها جمالاً، إ
 هي من دماء الضحايا الذين أحبوا، وقتلتهم بدلاً من أن تط
 نار الجوى في صدورهم.

ومن خلال الشاهدين السابقين تؤكد صحة التبادل بينهما ل
 أنى - في الشاهدين - وصفاً تقريبياً كما تؤكد أيضاً بأن الشاعر
 يتكلف العاطفة ولم يعان حرامناً، أو لوعة.

ومن شواهد حديث العيون ما نلمحه عند محمد بن وهب
 قوله^(٢)؛

(١) ديوان ابن الرومي (٢٦٦/١).

(٢) الحب والمحبة والشعر والشعر والشعر (٧٥، ٧٤/٢).

بنان يدُ بِشِيرُ إلى بنانٍ
 ثجاوَنُنا وما تتكلمان
 جرى الإيماءَ بينهما زسولاً
 فأعربَ وخيةُ المثناجيانِ
 فلوا أبصرنا أبصرتُ طرفاً

على مُشكَلَمَينِ بِلَا لسان
 وإن لم تكنُ بنانُ الثانية في البيت الأول اسماً لأثنى بعينها، فإن
 ابن وهب عندئذٍ يكون قد مزج حاستي اليد والعين، فكلٌّ منهما
 يتحدث حديثاً صامتاً، وهذا التمازج يجعل الصورة الكلية هنا
 أكثر ثراءً في الدلالة، فنحنُ أمام عاشقين، يشير أحدهما إلى الآخر
 بيده فيجيب الآخر بيده أيضاً، إجابة يفهمها الطرف الأول دون
 غيره من الناس. ثم يتبع ذلك بحديث العيون الصامت أيضاً، وهذا
 يشرى الدلالة في الأبيات، فإشارة اليد وحدها لم تكن كافية كلفة
 مخاطب صامت ومن ثم أتى الطرفُ كاستجابة لتأجج العواطف
 وفوارنها كي يؤدي الدور الذي عجزت اليد عنه. كما أن لغة العيون
 أكثر تأثيراً بين العاشقين من إشارة اليد، لأنها تحمل في طياتها
 الشوق والتمنى، وتعبر تعبيراً واضحاً عن سكنون القلوب.

ونلمح عند الصنوبري صورة فريدة لحديث العيون، في قوله^(١):

(١) الحب والمحور والمشموم والمثروب (١٧٧/٢).

شكوت إليك من قلب قريح
بدمع في شكايته فصيح
عذرتك لو حملت هواك مني
على كبد وجثمان صحيح
أنت ترى الهوى لم يُخلق مني

بوى شبح فطبع كل دمع
فحديث الدمع واضح، لكن الجديد عن الصنوبري أن الدموع
التي اشتكت بفصاحة وطلاقة لم تكن العين مصدرها، ولكن
مصدرها هو القلب الذي جرح بالحب. وقد أجاد الشاعر في
استخدام لفظة «قريح» على وزن فعيل، التي تفيد شدة الجرح
والألم، ومن ثم أصبح شبحاً لا يقوى على مقاومة أي شيء حتى أن
الريح تحركه كيف شاءت.

وحديث الدموع هنا أدى دوره في بناء الصورة العام، وبالرغم أن
الشاعر - كما قلنا - قد حوّل دموع العين إلى دموع القلب القريح،
فإن هذا لم يضعف الصورة بل جعلها تعبر عن حالة الوجد والمكابدة
التي يعانيها الشاعر، تلك الحالة هي التي جعلت قلبه الجريح
يكي بدمع فصيح، والذي يلفت الانتباه هنا أن الشاعر شكا إلى
محبوبته ما يعانيه من آلام الوجد، وقد غيب الشاعر عمداً رد

المحبوبة على هذه الشكوى، ومن ثم كانت الدلالة أكثر رحابة لأنها لم تُحدد الرّد تحديداً وتركنتا أمام تساؤلات غير محددة وتلك هي الغاية أساساً من تبادل الخواص. لأن النظر بالعين محدود الدلالة ولكن حديث العين لا يستطيع أحد أن يجدد مداد وتأثيره تحديداً صارفاً.

ونلمح عند الختتم صورة لحديث العيون في قوله^(١):

يوم الفراق لقد تركت حرارة

تبقي على الأثام والأزمان

لما رأيت جمالهم مزموماً

وذمعتهم فأجابت الغينان

فتبادرت في الوجنتين دموعها

كالرّشح فوق شقائق النعمان

ومع أن الضمير في البيت الثالث في كلمة «دموعها» لا يجدد لنا على وجه اليقين على من يعود، أهو على عيني الشاعر كما هو مفهوم من البيت الثاني، أم على عيني محبوبته كما قد يفهم من البيت الثالث، والراجح عندي أن العينين اللتين أجابتا بالدموع هما عينا الشاعر، وحديث الدموع هنا أتى ليكمل صورة حاسة أخرى، وهي حاسة اللمس التي نلمحها في قوله «تركّت حرارة»

(١) الحب والحبوب والمشموم والمثروب (١٨٥/٢).

وهذه الحرارة بالتأكيد حرارة معنوية لا تخص الجلد، وإنما تخص
القلب في هذا الموضع تحديداً، ولا ارتباطاً بيوم فراق محبوبته.
وتلمح حديثاً للدموع أيضاً عند سعيد بن حميد في قوله^(١)؛
ضِنَ الزَّمانُ بِما قُلْنا بَلَّغْناها

ورَدَ الفراقُ فكانَ أقبَحَ
والدمعُ ينطقُ بالضمير مُضدّاً

قَوْلُ المَقْرُ كَظْنا للجاحِدِ
والدمع هنا يعطينا دلالة الحسرة، لأن الدموع التي ألقاها كانت
تتكلم من شدة الوجد والحب أما سعيد بن حميد فقد نال من يجب
ثم فارقت ههنا يكون الحديث الدموع معنى الحسرة والمرارة والفقد.
وقد لاحظنا في الشواهد السابقة أن حديث العيون عادة يأتي
والقلوب تمزقة من أثر الحب الذي لا ينال، ونتيجة للفراق أو الصد.
غير أننا نلمح عند أبي تمام نمطاً آخر في قوله^(٢)؛

لِما اسْتَقْبَلْنا بِأُردافِ تُجائِبِهِ

واخْضَرُ فوقَ جِمانِ الدُّرِّ شاربُهُ
وَتَمَّ في الحُسنِ قاتِلاتُ نَجابَتِهِ

واهْتَرَأَ أعْلاءُ وارْتَفَجَتْ حَقائِبُهُ

(١) رى قطباً ضمن ذلك المتن من الإمام، لأن الجوزي. تحقيق الدكتور عبد الرحمن محمد
نوصحي، مكتبة الأدب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م. ص ١٣٩.
(٢) الحب والمحبوب والتسليم والشروب (٥٢/٦).

كَلِمَتُهُ يَجْفُونَ غَيْرَ نَاطِقَةٍ

فَكَانَ مِنْ زَدِهِ مَا قَالَ حَاجِبُهُ

فقد ابتعد أبو تمام عن الفراق والشكوى ولزم الحب، وهي سمات
للحب العذري الذي يلجأ أصحابه عادة إلى السماء بعدما ضاقت
عليه الأرض بما رحبت ويكون ذلك بعيداً عن الملامح الجسدية،
فأبو تمام هنا يظهر لنا مفاصل هذه المرأة الجسدية، ويرزها في صورة
متحركة مثيرة كأننا نراها رأى العين، ثم يتبع ذلك بأنه كلمها
يجفون لا تنطق فردت عليه بحبيبةً يحاجبها، مما يوحي لنا بأنه لم
يكن يعرفها من قبل والمسألة تُخصُّ امرأةً رآها رؤيةً عابرةً فشُدَّتْ
محاسنها الجسدية المتألقة، وقريبٌ من هذا قول كشاجم^(١١)؛

غَدَا وَغَدَا ثَوْرُودٌ وَجَنَنْتُهُ

بَغَيْنَ مُحِبِّهِ بِصَفِّ الرِّبَاضَا

عَلَى خَدَّيْهِ مَاءَ غَسَجِدِيٍّ

إِذَا نَظَرَ الرِّقِيبُ إِلَيْهِ غَاضَا

يُؤْمَلُ جَنَّةُ الْفِرْدَوْسِ قَوْمُ

وَأَمَلُ مِنْهُ شَمًّا أَوْ غَضَا

غَزَالَ كَلِمَا لَزَذَتْ اقْتِرَابَا

إِلَيْهِ زَادَ بُعْدًا وَأَنْقَبَا

(١١) الحب والعيوب والشعوب والشروب (٨٦/١).

كشفت هواء حتى فاض دمي

فصيرة حديثاً مستفاضاً

فقبل أن يؤكد لنا أن دموغه جعلت الحب حديثاً مستفاضاً بين
الناس، أبرز لنا ملامح تلك المحبوبة الجسدية، وإن حصرها في
وجنتيها وجمالهما، إلا أنه أبرز لنا ولهما جاتين الوجنتين وأنه يريد
شئهما أو عضهما، وهي ملامح جسدية بلاشك، اهتم بها الشاعر
ولم يعطنا أية دلالة على أثر هذا الجمال على قلبه أو مشاعره،
والفارق بين كشاجم هنا وأبو تمام في الأبيات التي سبقت أبيات
كشاجم أن الأخير عبّر عن الهوى وعن دموغه التي فاضت لأنه لم
ينل من محبوبته ذات الجمال الذي وصفه شيئاً، أما أبو تمام فلم
يقُل أنه جوى أو أنه يبكي، بل وجد ملاعها الجسدية فوقع في
نفسه وتمناها، فأشار لها بطرفه إعجاباً بها وطلباً لها فأجابت هي
الأخرى بطرف عينها.

* حديث العيون في الشعر الأندلسي

(نموذج لابن زيدون وابن حميس)

لا شك أن شعراء الأندلس قد تأثروا إلى حد كبير بشعراء المشرق العربي «ولكن هذا التأثير كان في الغالب تأثيراً بالذهب وتعلقاً بالانجاء، كما كان في أكثر الأحيان تأثير الأصلاء الواعين، ذوي الشخصية المفتوحة القوية، التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيراً من ذاتها وفنها فتغنيه وتنميه»^(١) وعلى ذلك نجد ظاهرة التراسل تأخذ شكلها الكامل في الشعر الأندلسي، ولا يجانبنا الصواب إذا قلنا إنها تُعدُّ تطوراً طبيعياً لما كانت عليه عند المشاركة. نلمح ذلك في قول ابن زيدون^(٢):

فلذني الرأي الجميل فائز

خسيمي لينومي زينة وعراك

وإذا تحدثت الحوادث بالرنا

شزرا إلي، فقل لها: إنيك^(٣)

فنحن أمام حديث للعيون، لكنها ليست عيون المحبوبة كما

(١) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. آ. هـ. هـ.كل - دار المعارف، الطبعة العاشرة ١٩٨٦م ص ٢٠٠.

(٢) ديوان ابن زيدون، طبعة دار صادر - بيروت ص ١٠٠.

(٣) الرنا، النظر، وشزرا، أي بمؤخر عنيتها.

الفنّاء وإنما هي عيونُ حوادثِ الذّهر ومصائبه. فالأبياتُ في مديح أبي الوليد بن جهور صاحب قرطبة، الذي كان له الفضل على الشاعر. عندما تَوَسَّطَ له عند أبيه أبي الحزم جهور - الذي سجن الشاعر - وأخرجَه من السّجن، وما إن توفى أبو الحزم وتولّى ابنه أبو الوليد مقاليد الحكم حتى اتخذَ ابنَ زيدون وزيراً له^(١). فالتراسل هنا في معرض المديح - كما أسلفنا - وهو مرحلة ثالثة للتشخيص إذ يكون التشخيص للمادة الأولى لتكوين التراسل، فالعيون التي تتحدّث هنا عيونٌ خيالية - عيونُ الذّهر - وحديثُها ليس ودّيّاً، ولا يحمل لواعج الهوى بين عاشقين - وإنما هو حديثُ التّهديد والوعيد.

فالتراسل هنا خرج من حيز التعبير عن الذات وما تكابده. إل الحيز الموضوعي الأشمل، ولا نبالغ إذا قلنا إن ذلك يعد تطوراً في استخدام التراسل. ولا يقلل ذلك من قيمة الشعر الوجداني الذاتي، لأن الذاتية لا تنفي أن تفهم على أن العمل الفني تعبير ذاتي خاص، فالمعطيات المادية التي تمثل المؤثر الخارجي لتجربة الشاعر هي في عمومها معطيات موضوعية، تشمل ضمن ما تشمل على وعي المجموع، وبهذا يكون المقصود بالذاتية في التجربة الشعرية هو

١، انظر تفصيل ذلك في: عصر الدولة والإمارات - الأندلس - للدكتور: شوقي ضيف، الطبعة الثانية - دار المعارف ١٩٩٤م / ص ٢٨١، ٢٨٢.

إن هذه المعطيات الموضوعية عاينها الشاعر بوجوده الذاتي. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن تعمق الشاعر في ذاته هو كإنسان يعد في الواقع معاشة للإنسان بشكل عام، فهو يعيش الإنسانية كلها في عمومها منذ الأزل^(١)

وليس معنى هذا أن حديث العيون يختلف اختلافاً جذرياً وكان على النمط السابق عند شعراء الأندلس، فالذي لا شك فيه أن حديث العيون في نص مدحي هو الذي جعلها على هذا الشكل فالغرض الشعري يتحكم في لغة النص وصوره، ودليلنا على ذلك قول ابن زيدون نفسه^(٢):

فهمت معنى الهوى من وحي طَرْفِكَ لي،

إن الحوَارَ لمفهومٍ من الخَوَرِ

فالواضح هنا أن حديث العيون على نمط المشاركة وأن احتفظ بملاحظته الأندلسية، فالشاعر على وعي تام بالظاهرة فطرف المحبوبة يوحي بحديث الهوى، والشاعر خبير بفهم هذا الحديث الشيق الذي ينبعث من خور العين، فالمسألة تعدت الإخبار بالعين أو حديثها إلى الحوار المتبادل بين حبيبين وفهم هذا الحوار.

وإذا ما انتقلنا إلى ابن حمديس الضفلي نجد حديث العيون عنده

(١) لغة الشعر العربي الحديث - الدكتور السعيد الورقي، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦م، ص ٥٨.

(٢) ديوان ابن زيدون ص ١٤٧.

في شكلٍ تركيبِي ودلاليٍّ يختلف عن سابقه، يقول متغزلاً^(١)،
لا يستجيب لسانك فكائنه
ظنل، وظنل ظنل نجيب سؤالاً؟
ثم سامع بالعين من آلامه
قبلاً بأفواه الدُموع وقالاً
إني طرقتُ بأعينٍ في طرقتها
يسخرُ نخل من العقول عقالاً
فالملاحظ هنا مزج الشاعر بين ظاهرتين من ظواهر
التراسل.

حديث العيون، وسماعها، فالأمر لم يقف عند حديث العين
فقط إنما تعداه إلى أنها تسمع هذا الحديث، فدموع المحبين لها أفواه
تتحدث بها، هذا الحديث تسمعه العين، وكان عيون المحبين
تتناجي نفسها المأ وغيرة، فالمسافة تكاد تكون منعدمة بين العين
ودموعها مما يجعل الحديث هنا وكأنه زفرات تجودُ بها الدُموع ولا
يسمَعُ هذه الزفرات إلا العيون التي أرسلت الدمع مدراراً، فهي
تحمل دلالات الألم والفجعة معاً.
وابن حمديس يستخدم حديث العيون في حوار مع محبوبته،

(١) ديوان ابن حمديس، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د ت) ص ٢٨٧.

يحمل الحوار فكرة ربما تكون غير مسبوقة، يقول^(١) :

لا تشهمني في الوفاء فإتني

كثمتُ سرّك والدموعُ تُذيعُ

نقل الهوى قلبي إلى عيني التي

منها تفجّر بالبكاء ينشبع

أبكيتني فأذعتُ سرّك مخزها

فغلام تغذّلتني وأنت تُذيعُ

فالشاعر يرفض اتهام محبوبته له بعدم الوفاء، لأنه أذاع سرّ الحبّ

بينهما، ويبرر رفضه لهذا الاتهام بأن الذي أذاع هذا الخبر الدموع،

فالقلبُ عندما نقل الحبّ إلى العين لم تحتمل العين ذلك وبكت ومن

ثم تكون المحبوبة هي التي أذاعت خبر الحبّ وليس الشاعر، لأنها

السبب في البكاء وحديث الدموع الذي لا طاقة له به، وربما تكون

عبارة «كثمتُ سرّك» خير دليل على ذلك، فتشديد التاء في

«كثمتُ» توحي بأن الشاعر حاول قدر طاقته الضعيفة أن يكتنم

سرّ الهوى، بينما كان السر أقوى من قدرته الواهية، وبهذا التركيب

اللفظي «كثمتُ سرّك» ندرك دلالة التي تكمن في الصراع بين قوى

^(١) ديوان ابن حمديس ص ٢١٢.

الشاعر الضعيفة على التكتّم والهوى الجامع الذي يجعلُ الدموع
تسيلُ من العين رغماً عن إرادته وتتكلم بما لا يريد.
ويتخذُ ابنُ حمديس من التشخيص أساساً ومرتكزاً للتراسل في
قوله^(١):

أذاع مئةَ لسانِ الدَّمعِ ما كُتِبَما
لم يَهَبْكَ حَتَّى رَأَى شَيْباً لَهُ اهْتَسَمَا
لا تعجبينَ لدمعٍ هَلْ وَجِئْتَهُ
لَاهُذُ لِلْقَطْرِ مِنْ أَرْضِي إِذَا انْتَجَمَا
ضَلَّتْ سُلَيْمَى فَمَا تَأْتِي مُعَانِبَةً
ولا عتابُ إِذَا حَبِلَ الهَوَى انْضَرَمَا
فالدموع لم تتحدث - كما ألفنا عند المِشارقة - وإنما لسانها هو
الذي يذيع ويتكلم، ويكونُ التراسل بهذا الشكل أثري في الدلالة،
لأنَّ حديثَ الدموع ربّما يبدأ مُنْذُ سَيْلِهَا مِنَ الْعَيْنِ، حتى ولو كان
الدَّمْعُ قطرات قليلة، بينما التَّعبيرُ بـ «لسانِ الدمع» يُعطينا دلالةً
على غزارة هذه الدموع حتّى كأنّها أصبحتُ إنساناً له لسانٌ يتكلمُ
به، ويشكو آلامه وحرمانه ولواعجه.

(١) ديوان ابن حمديس ص ١٧٠.

بـ التبادل بين العين والأذن

يُعدُّ التبادل بين العين والأذن من أنماط التراسل القليلة في شعرنا القديم. ولم نظفر إلا على ثلاثة شواهد فقط، والغريب في الأمر أن شاهدين منهما ينتميان إلى العصر الجاهلي المتقدم نسبياً. فالشاهد الأول لعبدالله بن جعدة، في رثاء خالد بن جعفر الكلابي الذي قتل يوم «بطن عاقل» وكان ذلك في بداية الربع الثاني من القرن السادس الميلادي^(١). أما الشاهد الثاني فهو لطفي الغنوي الذي تؤكد المصادر أنه كان أسن من تلميذه أوس بن حجر^(٢). يقول عبدالله بن جعدة في رثاء خالد بن جعفر^(٣):

وَأَغْرُورُفْتُ غَيْثَايَ لَمَّا أَخْبِرْتُ

بِالْجَعْفَرِيِّ وَأَسْبَلْتُ إِسْبِلَالَ

فَلَنَقُشَنَّ بِخَالِدٍ سِزْوَائِكُمْ

وَلَنَجْمَعَنَّ لِلظَّالِمِينَ نُكَالَ

فالإخبار هنا للعين وليس للأذن، فالتبادل هنا واضح وجلي، لكنني أعتقد أن الشاعر لم يكن على وعي بهذا التبادل، لكنه أراد

(١) انظر خبر هذا اليوم في: الأغاني - طبعة دار الكتب (٩٤/١١) والعقد الفرید طبعة دار الكتب العلمية بيروت (٧/٦).

(٢) كزابل بروكلمان (٩٥/١).

(٣) العقد الفرید (١٨/٦).

فقط أن يؤكد سبب دموعه التي تنهمر من عينيه وهو القوي الضئيل الذي لا يعرف له الضعف طريقاً، فعيناه لم تسمحوا بنزول الدمع إلا عندما غلعت بمقتل خالد بن جعفر سيد هوازن، والدليل على ذلك أن الشاعر تدرج في مسألة الدموع، إذ أغرورقت عيناه أولاً ثم أسبلت إسبالاً بعد ذلك، فهو شديد مهما كان الخطب ومهما كثرت المصيبة، فيكافؤه أولاً كان هادئاً ثم تنامى بعد ذلك شيئاً فشيئاً، وكان الشاعر يفصل بين نفسه البدوية القوية وعينيه الضعيفتين أمام هذا الحدث الجلل. فهو يصور صراعه مع هذه الدموع أولاً، ثم ضعفه أمامها حتى أسبلت إسبالاً. ولعلنا ندرك أن هذا يعظم المصيبة التي حلت بالشاعر عندما قُتل أمامه سيد قومه، فخالد بن جعفر أوّل رجل تجتمع عليه هوازن كلها في الجاهلية^(١)، وقد غيّر ميزان القوى بين قبائل العرب في نجد وأصبحت هوازن تمارس دور السيادة حتى قُتل. فالحادث جلل وخطير، وهذا ما جعل الشاعر يتصل فصلاً تاماً بينه وبين عينيه، فالعين أخبرت بمقتل خالد بن جعفر، ومن ثم كانت الدموع الغزيرة.

(١) الشعر لأمن حبيب، ص ٢٥٢، ٢٥٤، ولزهد من أخبار خالد بن جعفر. انظر كتاب: شعر بني عمرو من الجاهلية حتى نهضة العصر الأموي. جمع وتحليل ودراسة: د. المدني المبرور الأدمي. ١٩٩٥م. (٤٤/١) وما بعدها.

أما الشاهد الآخر فهو لطفيل الغنوي يصف بعمد في قوله^(١) :
نظائر، أشباه يزغن كُحْذَم

إذا ضُبَّ في رُقْشَاء هُنْزًا يُرْجَعُ^(٢)

فالمهدر، وهو صوتُ البعير القوي المدوي، - وهو مسموع -
جعله الشاعر هُنَا يُضْبُّ، والضُّبُّ لا يكونُ إلَّا لمُرْتِي بالعين، وهي
صورة معاكسة للصورة السابقة عند عبد الله بن جعدة، لأن التبادل
عند الأخير كان بين العين والأذن، أمَّا هُنَا فالتبادل بين الأذن
والعين، واعتقد أيضاً أن لطفيل الغنوي هو الآخر لم يكن على وعي
تام بهذا التبادل وإنما أراد وصف الصوت بالقوة المدوية.

وفي نهاية القرن الثالث الهجري وبداية القرن الرابع نجد شاهداً
آخر عند ابن دريد^(٣) في قوله^(٤) :

غَزَاء لَوْجَلَتِ السَّخْلُوذُ شَعَاغَهَا

للضمس عند طُلُوعِهَا لم تُشْرِقِ

(١) ديوان لطفيل الغنوي - تحقيق: محمد عبدالقادر أحمد، دار الكتاب الجديد - الطبعة الأولى
١٩٦٧م ص ٩.

(٢) يزغن: برجعن - مكرراً، فعل قوي، الرُقشَاء: الشفقة، والمهدر: ترديد الصوت في المنجزة.

(٣) هو محمد بن الحسن بن ذرير الأزدی، كان شاعراً وعالماً بالشعر واللغة والأدب وأُصيب
بعمى، ولد بالحصرة سنة ٢٢٢هـ ومات ببغداد سنة ٢٦٠هـ وخلف مصنفات كثيرة، انظر: الحب
والحجوب والشمس والمشراب (٢٦/١).

(٤) سنن (٢٦/١).

عُصْنٌ عَلَى دُغْصٍ تَبْنَى فَوْقَهُ
 قَمَرٌ تَأْتِقُ تَحْتَ لَيْلٍ مُطْبِقِ
 لَوْ قِيلَ لِلْحُسْنِ، اخْتَكَمَ لَمْ يَخْلُهَا
 أَوْ قِيلَ، حَاطَبٌ غَيْرُهَا لَمْ يَسْطِقِ
 فَكَأَنَّنَا مِنْ فَرْعِهَا فِي مُغْرِبِ
 وَكَأَنَّنَا مِنْ وَجْهِهَا فِي مُشْرِقِ
 تَبْدُو فِيهِتَفٌ بِالْعَيُونِ ضِيَاؤُهَا
 الْوَيْلُ حُلٌّ بِمُقْلَةٍ لَمْ تُطْبِقِ
 وَتَبْدُو هُنَا مِلَاحَظَةٌ وَهِيَ أَنَّ الشَّاهِدَ هُنَا يَخْتَلِفُ تَمَامًا عَنِ
 شَاهِدِي الْعَصْرِ الْجَاهِلِي السَّابِقِينَ، فَالْعَيْنُ هُنَاكَ تَحَوَّلَتْ إِلَى أُذُنٍ تُخَيِّرُ
 وَتَسْمَعُ، وَالْمُخَيَّرُ بِهِ حَدِيثٌ وَهُوَ مِنْ سَمَاتِ الْأُذُنِ لَا الْعَيْنِ. وَمِنْ ثَمَّ
 كَانَ الشَّاهِدَانِ السَّابِقَانِ أَكْثَرَ دَلَالَةً مِنْ شَاهِدِ الْعَصْرِ الْعَبَّاسِيِّ. لِأَنَّ
 الَّذِي يَهْتَفُ هُنَا بِالْعَيُونِ لَيْسَ صَوْتًا وَإِنَّمَا هُوَ ضِيَاءٌ يُرَى بِالْعَيْنِ
 فَالصُّورَةُ هُنَا تَنْتَحِي إِلَى تَشْخِصِ الْعَيْنِ أَكْثَرَ مِنْ انْتِمَائِهَا إِلَى تَبَادُلِ
 الْعَيْنِ بِالْأُذُنِ وَلَوْلَا لَفْظَةُ «يَهْتَفُ» هُنَا لَفَقَدَتِ الصُّورَةُ الْقَرَبَ الْقَلِيلَ
 مِنَ التَّرَاسُلِ.

بين الصوت ودلالات التراسل

تُعدُّ الأصواتُ من مدركات حاسة السَّمْع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس، فمن طريق الكلام يتمُّ التخاطُب والتفاهُـم والحوار. لكنَّ لُغة الشعر - على مرِّ العصور - لُغةٌ خاصة، تكون الألفاظ فيها أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحملُ مدلولاتٍ مجازية وتصويرية تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر.

وقد بحثنا في الشعر الجاهليَّ عن الأصوات التي خرجت عن نطاق مدركات حاسة السَّمْع إلى غيرها من الحواس فلم نَظفر بشيء، إلا أنَّ إحدى الباحثات زعمت في رسالتها للدكتوراه وجود تبادل مدركات بين الصوت وغيره من مدركات الحواس الأخرى في الشعر الجاهلي^(١). وقد رأينا أن نورد هذه الشواهد.

أما الشاهد الأول الذي أوردته فهو قول زهير بن أبي سلمى:

تَذَارِكُنْمَا غَيْبَسَا وَذُبْيَانُ بَعْدُنَا

تَفَانُوا وَدَقُّوا بَيْنَهُم عِطْرَ مَنْشَمٍ

وقد اعتبرت الباحثة أنَّ «دقَّ العطر» من روائع التراسل الذي أبدعه زهير بن أبي سلمى بخياله الفذ، لأنَّ الذي يَنق على أرض الواقع هو طبول الحرب المسموعة لا العطر المشموم. ونحن لا نرى

(١) محصورة الفينة عند عبيد الشعر، رسالة دكتوراه، زهير بن أبي سلمى، كلية دار العلوم ١٩٩٧م. وهذه الشواهد تقع بين صفحتي ٢٧٢ - ٢٧٦.

في الشاهد هذا التواضع المزعوم، وهـ دقواء ليس المقصود بها طبول
الحرب المسموعة كما زعمت وإنما المقصود بها وضوحها بينهم عطر
منشم وهو تعبير كناثي عن الحرب واستمرارها، كما أن البيت في
رواية ابن الأثيري يخلو من لفظة «دقواء» واستبدلت بها لفظة
«بقواء»^(١).

والأمر نفسه نقوله على الشاهد الثاني وهو قول الأعشى:
أزاني وغفراً بيننا فق منشم.

فلم ينبق إلا أن أجن وتكلبا

والشاهد الثالث وهو قول طفيل الغنوي:

أحدثه إن الحديث من القري

وتكلاً عيني عينه حين يهجع

إذ ترى الباحثة أن الشاعر جعل من الحديث المسموع لوناً من

ألوان الطعام المتذوق الذي يجب أن يقدم للضيفان، ونحن نرى

خلاف ذلك، لأن القرى المراد به الترحيب بالضيف والإحسان إليه

وليس المقصود به الطعام المتذوق^(٢).

(١) تنظر، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية لابن الأثيري، تحقيق عبدالسلام محمد هارون،
طبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٦٦١.
(٢) تنظر الحسن، قراء (١٩٩/٧).

✦ إدراك الحديث بحاسة التلوق

لكن الاستخدام الحقيقي للصوت المتذوق ضمن تبادل مدركات الحواس كان عند أبي ذؤيب الهذلي. وهو من الشعراء المخضرمين (توفي سنة ٢٧هـ) ثم تطور هذا النمط في العصر الأموي عند بعض شعراء الغزل العذري مثل: كُثَير بن عبد الرحمن المعروف بكثير عزة. وجميل بن معمر. وذى الرمة. كما وجد في نموذج غزلي لجرير أيضاً. ولا عجب في ذلك لأن حديث المحبوبة لا يسمعه العاشقون بأذانهم وحدها. وإنما يستقبلون حديثها بكل حواسهم بجمعة لا سيما في البيئة العذرية في هذا العصر. الذي تمثل فيه المرأة المتعة الأولى للحسين والعذريين على السواء. ومن ثم نجد الشعراء يصفون صوت محبوباتهم بأنه حُلُو المذاق، يسرى في دماغهم مباشرة. واعتقد أن الشعراء العذريين الذين استخدموا هذا النمط من التراسل جاء استخدامهم تعبيراً عن حالة وجدانية، ورغبة في إشباع نفوسهم ممن يحبون. فلقاء هؤلاء الشعراء. بمن تهوى نفوسهم كان صعباً، إن لم يكن مستحيلاً في بعض الأحيان. لذلك ظلت رغبتهم في اللقاء قائمة ومستمرة. حتى أن بعضهم، وهو المجنون عندما يأس من لقاء ليلي تمنى أن يرى أحداً رآها في قوله:

ألا ليت عيني قد رأت من رآكم

لعلني أسلو ساعة من هيامها

لذلك عندما يظفر الشاعر بحديث هذه المحبوبة نجده يستقبله
متذوقاً لا سامعاً، أو بالأحرى متذوقاً أولاً ثم تأتي بعد ذلك بقية
الحواس، وهذا الاستخدام - كما قلنا - لإشباع وإرضاء نفوس
الشعراء، واعتقد أنهم لم يكونوا على وعى تام بهذا الاستخدام. نلمح
ذلك في قول أبي ذؤيب الهذلي^(١):

وإن حديثاً منك لو تبذلني

جنى النحل في ألبان عود^(٢) مطافيل

مطافيل^(٣) أبكار حديث نتاجها

يُشَابَّ بماء مثل ماء المفاصل

غير أن الحديث عند أبي ذؤيب في البيتين السابقين في حالة
عدم، فهو وإن كان عسلاً إلا أن المحبوبة لم تعطه له بعد، وهنا تبرز
براعة الشاعر لأنه لا يصف لنا حديثاً سمعه وإنما يصف لنا حديثاً
يتمناه وهو في تخيلته هو، وربما فاق الخيال الواقع الملموس لاسيما
في حالات الحب والصيانة.

وتبقى ملاحظة، وهي أولية صورة أبي ذؤيب السابقة، لأننا
لم نظفر قبله عن وصف حديث محبوبته بأنه عسل. غير أن

(١) الحب والحرب والشعور والشروب (١٣/١).

(٢) عود: جمع مفردة عود وهي الخنقة إذا وصفت.

(٣) الطفال: جمع مفردة الطفل وهي الخنقة خنثى لها صغير.

كعب بن سعد الغنوي قد وصف أخاه في الرثاء بأنه غسل وكان
أقدم من ذؤيب الهذلي وذلك في قوله عن أخيه أبي الغفوار:
هُوَ الْعَسَلُ الْمَازِي حَلْمًا وَنَائِلًا

وَلَيْثٌ إِذَا يَلْقَى الْعَدُوَّ غَضُوبٌ^(١)

وأتت ليلى الأخيلية في العصر الأموي تصف توبة بن الحمير وهي
رثية بأنه غسل أيضًا في قولها:
هُوَ الذُّوبُ^(٢)، بِلْ أَرْي^(٣) الْخَلَا بِ شَبِيهه

بِدْرِ مَاقَةٍ^(٤) مِنْ تَحْرِ بَيْسَانَ قَرْقَف^(٥)

ويبقى لأبي ذؤيب سبقه في وصف الصوت بأنه غسل في تبادل لم
نظفر به عند كعب بن سعد أو ليلى أو غيرهما.
وفي العصر الأموي نجد هذا الملمح عند كثير في قوله^(٦):

نَجْدُ لِكَ الْقَوْلِ الْخَلِّي وَتَمْتَطِي

إِلَيْكَ بَنَاتُ الضَّيْعَرِيِّ وَشَدَقَم

(١) شعر كعب بن سعد الغنوي. جمع ونحش ودراسة. الدكتور عبدالرحمن محمد الوصيلي. دار
الوقت. الطبعة الأولى. ١٤١٩هـ/١٩٩٨م. ص ٥٦.

(٢) الذوب. العسل عامة. وتقول: ما لي أبيات النحل من العسل خاصة.

(٣) الأري. العسل.

(٤) الدريقة. فارس معرب بمعنى الزينة.

(٥) القرقف. الحمير.

(٦) ديوان كثير عزة. جمعه وشرحه الدكتور / إحسان عيسى. دار الثقافة. بيروت. ١٣٩١هـ/١٩٧١م.
ص ١٧.

فالتراسل هنا له وجهان، الأول على اعتبار أن الحلي من الخلاوة التي هي ضد المرارة، وعلى ذلك يكون القول المسموع - وهو من مدركات حاسة السمع - مُتَذَوِّقًا حَلَوًا ومن ثم يكون من مدركات حاسة التذوق.

والوجه الآخر عندما تكون الحلي مشتقة من الحلي الملبوس، فكان القول تحلي بالجواهر، وهو عندئذ يكون من مدركات حاسة البصر غير أننا نميل إلى التفسير الأول.

وفي لسان العرب ورد بيتٌ لذي الرمة على هذا النمط وهو قوله^(١):

فَلَمَّا حَلَى قَرَعَهَا الْقَاعَ سَمِعَهُ

وَبَانَ لَهُ، وَسَطَ الْأَشْيَاءِ، أَنْجِلَالُهَا^(٢)

والتراسل في البيت واضحٌ وجلي، فبدلاً من أن تسمع الأذن الصوتَ تتذوقه، ولا يخفى علينا جمال التعبير هنا، فالصوتُ ثابتٌ، والذي تحوّل هو الأداة المستقبلية للصوت - الأذن - فبدلاً من سماعها الصوتَ تذوقته خللواته، وهذا من أنماط التراسل المركبة - إن جاز لنا التعبير - التي لا تُفَقِّدُ الصوتَ سمته التراسلي الجديد -

(١) اللسان، جلاء، (٣٠٨/٣).

(٢) قال صاحب اللسان في معنى البيت، يعني أن الصائد في الفترة إذا سمع وطأ الحمير، نعلم أنه وطأها فراح به وتعلّ سَمِعَهُ ذلك، اللسان، جلاء، (٣٠٨/٣).

الحلاوة - مع استبدال الحاسة المستقبلية - الأذن - بخواص حاسة أخرى - وهي الفم الذي يتذوق.

وبالبحث عن هذا البيت في ديوان ذي الرمة وجدناه برواية^(١) :
فلمّا تجلّى فزعها القاع ضمغهُ

وحال له وسط الأشياء انغلاها

والبيت بهذه الرواية يتحول فيه الصوت من حالة التذوق إلى حالة الرؤية «تجلّى» ويكون إدراكه بالبصر، ورواية الديوان هي التي نظمتم إليها وربما لحق برواية اللسان التصحيف.

ومن أبرز شواهد هذا النمط وأكثرها جمالاً نجده عند ذي الرمة أيضاً، الذي يجعل طعم حديث المحبوبة كطعم الشهد^(٢) :
أولئك آجال الفتى إن أردته

بقتل وأسباب السقام الملائم

يقاربهن حتى يطمع التابع الهوى

وشهتر أحناء القلوب الخوائيم

حديث كعظم الشهد خلوصه

وأعجازه الخطبان دون المحارم

(١) ديوان ذي الرمة، تحقيق: د. واصح الصمد، دار الجبل، بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م (١٧٧/١).

(٢) اللعب والمحور والمشموم والمشروب (١٦٠/١).

وأهم ما يميز الصورة هنا الحركة التي تعبر عن شدة الوجد
فالقلب تهتز جوانبه كما أن الحديث الذي له طعم الشهد له صدر
وأعجاز، فقد نجح الشاعر في تجسيد المعنويات وجعلها محسوسات
نراها ونحسها، وهذه الحركة تعبر عن مكنون الشاعر الذي يغلي
بداخله شوقاً إلى المحبوبة ككل، وليس إلى حديثها وحده.

ولعل في حركة الحديث هنا، وجمال صدره وعجزه ما يكون
معادلاً للمحبة ككل أثناء حركتها وجمالها الجسدي الذي

يورد.

ويكرر ذو الرمة هذا النمط بعينه في موضع آخر فيقول^(١) :

وبيضاً تهادى بالعششي كأنها

غمام الثريا الرائح المتهلّل

جدلاً أقذفن السوز منهنّ والبرى

على ناعم البردي بل هنّ أخذلّ

نواعم زخصات كأنّ حديثها

جنى الشهد في ماء الصفا متشملّ

رفاق الحواشي متفذات صدورها

وأعجازها عما بها اللهو خذلّ

(١) اللب والحبوب والشموم والشروب (٢٧٦/١).

أولئك لا يوفين شيئاً وعدته
وعنه لا يصحو الغوي المضل
فالحديث والشهد والصدور والأعجاز هي نفسها مفردات المثال
السابق.

ويتحول ذو الرمة من الشهد إلى العمل المصطفى^(١).
ولمّا تلافينا جرث من عُيوننا
ذمّوع كَفَفْنَا غَرْبَهَا بِالْأَصَابِعِ
ونلنا سقاطاً من حديث كائنه

جنس التحل تمزجاً بماء الوقائع
ففنّة الاستخدام هنا واضحة، لأنّ الشاعر نجح في جعل
حديث محبوبته عسلاً وفي الوقت ذاته شعرنا معه بمدى حرمانه من
هذا العمل المصطفى الذي تتوق نفسه إليه.

ونلمح أيضاً هذا النمط التراسلي عند جرير في قوله^(٢)؛
ولقد زَمِينُكَ هَوْمٌ رُحْنٌ بِأَعْيُنٍ
بِنَظَرِنِ مِنْ خَلَلِ الْخُدُورِ سَوَاجٍ
وبمنطق شَغَفَ الْفَوَازِ كَائِنَه

عَسَلٌ يَجُذِّنُ بِهِ بِغَيْرِ مِزَاجٍ

(١) الحب والحبوب والمشموم والمشروب (١٥١/١).

(٢) الحب والحبوب والمشموم والمشروب (١٦٠/١).

إِنَّ الْغُرَابَ بِمَا كَرِهَتْ لَفُولَعَ
بَنَى الْأَحْيَةَ دَائِمَ التَّشْحَاجِ

ليت الغراب غداة ينصب به النوى
كان الغراب مُقْطِعَ الْأَوْدَاجِ
فحديث المحبوبة هنا هو عسلٌ يُذَاق، ولقد أجاد جرير في رسم
صورته بأن جعل الغراب معادلاً للفراق. والغراب عند العرب نذير
شؤم، وكانت العرب تظن منه، وهو هنا قاطع للحديث وعادم له
وكأنه السبب في عدم استمرارية تذوق جرير العسل الذي يخرج من
شفني محبوبته في صورة حديث.

ويظهر الصوت بملمح آخر عند جميل بن معمر في قوله^(١)،
يُكْتَبُ أَقْوَالُ الْوُشَاةِ ضُلُودُهَا

ويزدادُ شَكَاً فِي هَوَانَا قَعِيدُهَا
أَنَازَعُ مَنْ لَا اسْتَبْلَدَ حَدِيثُهَا

ويجتازها طَرْفِي كَأَنَّ لَا أُرِيدُهَا
نَجْدُ لَكَ الْقَوْلِ الْخَلِيٍّ وَنَمِطُطِي

إِلَيْكَ بَنَاتِ الضَّيْعَرِيِّ وَشَذَقِمِ
ومع أن جميلاً تحدث هنا عن الحديث الذي لا يستلذه، فإنه

(١) الحب والمحور والشموم والشروب (٦٨/١).

أوضح بغير جلاء أن حديثاً آخر يستلذه، فالحديث خرج عن
مأثوفه الطبيعي فهو لا يُسمع بالأذن بقدر ما يتذوق بالشم.

وفي العصر العباسي يصل تذوق الحديث مداد من الناحية الفنية
وذلك انعكاس لحياة الترف التي عاشها شعراء الغزل مثل بشار بن
برد، وأبي نواس، وسلم الخاسر وغيرهم^(١).

فقد ارتبط حديثُ المحبوبة بالخمر عند بشار. نرى ذلك في
قوله^(٢):

لَقَدْ شَطَّ الْمَرْزَأُ قَبِيْتُ ضُبًا

نُطِّبُ الْعَيْنِي الْهَوَى مِنْ كُلِّ مَبَابٍ^(٣)

وعندي بالفراع وأم بكر

ثقال الرذف طيبة الرضاب^(٤)

مُصَوَّرَةٌ نَحَارُ الطَّرْفِ فِيهَا

كَأَنَّ حَدِيثَهَا سُكَّرُ الشَّرَابِ^(٥)

فالشاعرُ يتذكَّرُ محبوبته التي بَعْدَتْ عنه، ويتذكر كذلك حديثها
الممتع كالشراب المسكر.

(١) انظر أثر الترف والجنون والخمر على شعراء العصر العباسي في: العصر العباسي الأول للدكتور:
شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف ١٩٩٣م ص ٦٧ وما بعدها.

(٢) ديوان بشار ص ١١٠.

(٣) شط المرار، بعد: الضب: العاشق.

(٤) الفراع: موضع. وأم بكر: كنية «الرباب» محبوبته.

(٥) المصوَّرة: كاملة الحسن.

والتراسلُ هُنا يكْمُنُ في تذوق الشاعر حديثَ محبوبته، لكنَّ
الدلالة تتعدى ذلك بكثير، لأن الشاعر أعطانا أثر حديث المحبوبة
عليه، إذ نقله - حديثها - من الحالة العادية إلى حالة من النشوى
والخَلْمِ كذلك التي تولدها الخمرُ في شاربِها.
والأمر نفسه نلمحه في قوله^(١):

أَذْكُرْتُ نَفْسِي غَشِيَّةَ الْأَحَدِ

مَنْ زَانِرٍ ضَادَنِي وَلَمْ يَصِدْ

أَحْزَنَ غَيْسِي لَنَا خَبَائِلَهُ

بِالْحُسْنِ لَا بِالرُّقْسِ وَلَا الْعُقْدِ

فَبِثُّ أَبْكَى مِنْ خَبِّ جَارِيَةٍ

لَمْ تُجْزِنِي نَائِلًا وَلَمْ تُكْجِدْ

إِلَّا خَبِيثًا كَالْخُمْتِ لَذْتُهُ

تَكُونُ مُكْرَأً فِي الرُّوحِ وَالْجَسَدِ

فالشاعر لم يجد حلاوة تعادل حلاوة الخمر إلا حديثَ محبوبته.

والمحبوبة هنا جمال خالص وحسن مطلق، لم ينل الشاعر من هذا
الجمال وذاك الحسن شيئاً إلا حديثها الذي يترك في نفسه أثراً أكثر
الخمر اللذيذة في الرُّوح والجسد، وقد برع شاعرنا في ذلك لأنه لم

(١) ديوان بشرى ص ٢٨٠.

يقف بنا عند جمال الحديث ولذته فقط بل جعله جزءاً من جمال
المحبوبة الذي يُدرك ولا يُنال.

ولا يختلف الأمر كثيراً في قوله^(١) :

من فُتاة صُبَّ الجمالُ عليها

ففي حديث كلذة النشوان

فالشاعر لم يُصرِّح بالخمر لفظاً، لكنها لم تغب مطلقاً عن الدلالة،

وحديث المحبوبة هنا ليس كلذة الخمر أو سُكر الشراب - كما في

المثاليين السابقين - إنما هو يترك أثراً معادلاً للذة النشوان من

السُكر، وإذا نظرنا إلى الشواهد السابقة عند بشار نجدها جميعاً قد

اعتمدت على التشبيه «كأن حديثها سُكر الشراب» وهـ إلا حديثاً

كالخمر لذته» وفي حديث كلذة النشوان» واعتقد أن ذلك يعود إلى

طبيعة بشار الضريع الذي يريد أن يضع نفسه مع المبصرين الذين

يقارنون الأشياء بعضها ببعض، لذا نجد التشبيه أكثر الصور

البيانية ذيوغاً في ديوان بشار، فالتشبيه هنا ينتمي إلى بشار بن برد

قدر انتمائه للمصياغة الفنية. ومع أن التشبيه هو أكثر الصور

البيانية ذيوغاً في شعرنا القديم، إلا أنه عند بشار، وفي الأمثلة

السابقة تحديداً - لم يكن تشبيهاً تقليدياً كما ألفنا، لأن بشاراً لم

يقف عند حدود التوافق بين المشبه والمشبه به، وإنما وجدناه

(١) ديوان بشار ص ٦١٦.

يتنقل بحديث المحبوبة، ويتحد معه ويتذوقه كأنه الخمر، فلم
 يشعر بالتعسف أو الافتعال بين طرفي التشبيه.
 والأمر لم يكن مستتراً عند سلم الحاسر، فالربط بين صوت
 المحبوبة والخمر واضح وجلي في قوله^(١)،
 ظَلَلْنَا نَشَاوِي عِنْدَ أُمِّ مُحَمَّدٍ
 بِيَوْمٍ وَلَمْ نَشْرَبْ شَرَابًا وَلَا خَمْرًا
 إِذَا ضَمَمْتُ عَنَّا ضَجَرْنَا بِصَفْثِهَا

وإن نطقنا هاجت لآلبابنا سكرا
 فقد حرص سلم الحاسر على تأكيد النشوى مع نفي شرب الخمر
 أو أي مسكرات أخرى. وإن الشكر الذي يدبُّ في أوصالهم جميعاً
 ينتج عن صوتها وحلاوته ويأتي لنا أبو الفضل بن طاهر بهذا النمط
 التراسلي مع أنماط أخرى تتداخل جميعاً لتعطينا في النهاية الدلالة
 الجمالية للحديث الذي يُسكر من يسمعه^(٢)،
 لَهَا مُزَاجٌ وَلَهَا كَلَامٌ
 كَجَوْهَرِ الْفُتَى نِظَامٌ
 يُسَكِّرُنَا كَأَنَّهُ مُدَامٌ
 لَهُ بِقَلْبِ الْمُصْطَلِي ضَرَامٌ

(١) الحب والمحور والمشموم والشروب (١٥٥/١).

(٢) الحب والمحور والمشموم والشروب (١١١/١).

فهو حلالٌ غيبٌ حرامٌ

يشقي سقاماً وهو السقام
فالحديث هنا مثل الجواهر، في صورته الأولى، وهو تحولٌ من
المسموع إلى المرأى، ثم يطور الشاعر هذه الصورة فيحول المرأى إلى
مُذاق، وهذا المرأى هو المسموع أصلاً وهذا التداخل بين الحواس
أثرى الصورة الكلية، فحديث المحبوبة حلوا المذاق جميل الشكل،
واعتقد أن الشاعر كان يوده لو استطاع أن يأتي بجميع الحواس هنا،
لأنه ببساطة يتحدث عن صوت المحبوبة الذي يختلف عن أصوات
البشر جميعاً شكلاً ومذاقاً وغير ذلك.

وإذا كان بشار وسلم الخاسر قد زكّرا على صوت للمحبة في
التراسل فإن أبا نواس اهتم بصوت الغلمان مُتغزلاً، نلمح ذلك في
قوله^(١):

وظنيت خلوب اللفظ، حلوا كلامه

مُقبِلُهُ سَهْلٌ وَجَانِبُهُ وَغَرٌ

فأبو نواس يتذوق حديث الغلام الساقى في الخانة قبل أن
يسمعه، ولعل براعة أبي نواس هنا تكمن في أن الصفات التي أثبتتها
للغلام هنا لا تختلف عن الغزل بالأنثى إذ وصفه الشاعر بأنه ظبيٌّ
جميل اللفظ حلوا الكلام.

(١) ديوان أبي نواس ص ١٧٧.

وأبو نواس مولع بصوت الغلمان ولع بشار بن برد بصوت محبوبته
 «عبدة، فأبو نواس يطرب لصوت الغلمان ويتذوقه. فها هو الخمار
 الذي ذهب إلى حانته ومعه مجموعة من أصحابه يقول فيه ^(١) :
 ومرا أمام القوم ينحطب ذيلته

يجاذب منه الردف في مشيه اختصرا
 فقلت له : ما الاسم حينئذ؟ قال لي :

ذغاني أبي سابا ولقبيني شمرا
 فكدنا جميعاً من خلالة لفظه

نجن، ولم نستطع لمنطقه صرا
 فاللفظ المسموع أصبح متذوقاً. ليس من الشاعر وحده بل من
 المجموعة المصاحبة له أيضاً.

وهذا اللمح عند أبي نواس ليس وقفاً على صوت الغلمان. إذ
 نراد خاصاً بأنش في قوله ^(٢) :

ولقد دخلت على الكواعب حشراً.

فلقيني بتبسم. وتهلل ^(٣)

(١) ديوان أبي نواس ص ١٨٥.

(٢) السابق ص ٢٠٨.

(٣) الكواعب - الجوارى اللواتي يهدن أنفادهن. حشراً - حاسرات. تهلل - برقع الوجه وتلاوة
 قرعاً وشرراً.

فأصنعت من طرف الحديث لذادة

وأصنعتها منسى، ولما أنجهل

فالشاعرُ عندما دخل على الفتيات الكواعب، ومن حاسرات
الوجه لقيه بفرح وبشر. وتحدثن معه حديثاً تلذذه شاعرنا، فهو لم
يسمع حديثهن بأذنه - كما هي العادة - وإنما تذوقه بفمه ووجد
له لذادة.

ومن أبرز الصفات شيوعاً بين الشعراء العاشقين ربط حديث
المحوبة بالغسل خلاوة، فلمح ذلك عند الحكم بن ريجان الكلابي
في قوله^(١):

يا أطيّب الناس إن ما زخنتها عللاً

وأحسن الناس إن جاذلتها جذلاً

كأنا غسّل رجّمان منطبقها

إن كان زجعُ كلامٍ بُشِبَ الغسل

ومع أن الصورة هنا مباشرة إلا أنها لم تخرج عن دلالة البيتين، ولم
نشعر بغربتها ضمن النسيج العام، فالمحبة جميلة عند المزاح.
وكذلك عندما يجادلها الشاعر، والجدل يخرج هنا عن مدلوله العادي
إلى مدلول آخر. فهو يخترع الجدل اختراعاً لا للجدل نفسه ولكن

(١) الحب والمعروب والمشموم والمشروب (١٥٠/١).

لكي يسمع حديثها ويستلذ به فهو كالعمل ومن ثم نجد تشبيه الصوت بأنه عمل أتى كنمو طبيعي في وصف محاسن المحبوبة. وعندما نصل إلى البحري، نجد ملمحاً مغايراً، وأداءً مختلفاً. لما سبق. يقول^(١):

لسانك أخلى من جني الثحل موعداً
وتحسُّك بالمعروف أضيق من قفل
ثمنى الذي يأتيك حشى إذا انتهى

إلى أنه ناولتُهُ طرف الحبل
فالمسانُ بذاته ليس خلواً ولكنَّ الخلو هو الكلام الذي يخرج منه. وبراعة شاعرنا أنه أتى بالطرف الثاني من التراسل «جني التحل»، صورة مباشرة ورُبما تقليدية إلا أننا لم نشعر بهذه التقليدية وتلك المباشرة وذلك يعود إلى التعبير المجازي وأفعال التفضيل «لسانك أخلى» وأفعال التفضيل له دلالة التي جعلت كلامه يتمتع بحلاوة لا تعادلها حلاوة أخرى.

والنمط المغاير هنا أن الشاعر خرج عن حيز الذات الضيق المحدود «حديث للمحوبة» إلى العالم الإنساني الأشمل ليعطينا المفارقة بين القول المعسول والفعل المفقود.

(١) دوان البحري (١٩٩١).

وهذا المعنى هو ما عبّر عنه صالح بن عبد القدوس في قوله^(١)،
لا غيبز في وذامري؛ فتملّق

حلّو اللسان وقلبه يتلّهب

يغطبك من طرفة اللسان خلاوة

ونروغ مثك كما يروغ الثعلب

والصورة هنا تقوم على المفارقة بين القول الذي يتذوقه السامع،

والقلب الذي يتلّهب حقداً وكراهة.

ومن خلال هذه المفارقة نشعر بالفصام الذي يفصل بين القلب

واللسان.

ويحمد للشاعرين - البحري وابن عبد القدوس - لهما تناولا

مرصاً اجتماعياً ألا وهو النفاق وعدم الصدق مع النفس والغير. لذا

نجد تطور "تراسل من الأنماط الغزلية إلى هذه الموضوعات التي

تقترب كثيراً من الحكمة.

وإذا كان إدراك الحديث بحاسة التذوق أمراً طبيعياً لدى

المحبين، فإن ابن الرومي يعطينا صورة معاكسة لما أوردناه، فهو

يتذوق الصمت مُتَلَذِّذاً به. يقول في هجاء أبي سفيان المعني^(٢).

^(١) ديوان صديق بن عبد القدوس. لتحقيق عبد الله الخطيب. الطبعة الأولى. دار منشورات العصرى
بدمشق ١٩٦٧م ص ١٢٥. كـ. بستان للإمام علي رضي الله عنه. في ديوانه ص ٤٩ جمع نعيم زرزور

دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠٠٥ ص ١١٠.

^(٢) ديوان ابن الرومي (١/ ٢٢١).

مَا أَفَقْتُ شَيْئاً وَلَسْتُ ذَائِقَةً
 أَؤْتِخُ مِنْ ضَمْتِهِ عَلَى الْقُرْمِ
 نَزَتْخُ مِنْهُ إِلَى الْأَذَانِ كَمَا
 يَرْتَخُ ذُو ثَقَّةٍ إِلَى غَلْمِ
 يَشْدُو بِضَوْجِ نَسْوَةٍ سَامِقَةٍ
 تَبَارَكَ اللَّهُ بِأَرَى النَّاسِ

لقد تعودنا أن نرى الشعراء يتذوقون صوت المحبوبة هياماً
 وحباً، لكن الصوت القبيح يكون مُنْفَرِجاً لاسيماً إذا كان يصدر من
 مُفَرَّج. وابن الرومي يعكس لنا ذلك في نسيج فني غني بالدلالة. فلو
 أنه وصف قُبْحَ الصَّوْتِ، وعدّد مظاهر القُبْحِ فيه لظنَّ القارئ أو
 السامع أن هناك جوانب مُشرقة في صوت المغني لم يقف عليها
 الشاعر. لكن ابن الرومي عندما يجعل ضمت المغني حُلُومًا ونعمةً
 كبرى هطلت عليه وعلى السامعين فإننا ندرك على الفور الصورة
 المقابلة وهي غاية قُبْحِ صوت ذلك المغني، دون أن يسرد لنا الشاعر
 ملامح هذا القُبْحِ.

★ إدراك الحديث بحاسة الشم

يُعَدُّ إدراك الحديث بحاسة الشَّم قليلاً إذا قيس بغيره من أنماط التَّراسل. فالذي درج عليه الشعراء وصف الحديث بأنه حُلُوٌّ أَمَا أَنْ يَكُونَ الحديث عِبْقاً أو كالمسك. أو غيره فنراه قليلاً. وأول ما يقابلنا في هذا النمط قول البحري^(١):

وَمَفَاكِهَ عِبْقِ الْكَلَامِ كَأَنَّمَا

نُقْضِي إِلَيْكَ بِلُغْظٍ فِيهِ النَّرْجِسُ

رَكِبَتْ إِلَيْكَ مِثْلَانَةُ ذَهَبِيَّةُ

ضَفَرَاءُ تُمْرِجُ بِالظَّلَامِ قَشْنَبِسُ

فالكلام له عبقٌ خاص. تتلقاه الأنفُ قَشْرًا، والألفاظ صِيغَتْ من النرجس وليس من الكلام. إننا أمام حالة نفسية وشعورية مُعَيَّنَةٌ تستقبل الكلام واللفظ استقبالاَ خاصا، هذا الاستقبال يعتمد على تجسيد المعنويات وإعطائها شكلاً جديداً يختلف عن شكلها الطبيعي المألوف. ولعلنا نلاحظ أن التراسل هنا لم يكن وفقاً على الشَّم - عبق الكلام - وإنما تعداد إلى حاسة البصر مع الشَّم أيضاً لأن النرجس يشم ويرى.

(١) ديوان البحري (٢/٣١).

وقريب من ذلك قول ابن المعتز^(١) :
 بأبي خبيب كنت أعهد
 لي وأصلاً. فازور جانبه
 غبق الكلام بمسكة نفخت
 من فيه ترضي من لغاتيه
 فالترسل هنا قريب من حيث اللفظ من أبيات البحري السابقة
 إلا أن ابن المعتز لم يقف عند الرصد الخارجي للصوت - مثلما فعل
 البحري - ولم يقطع بأن يكون كلام المحبوبة عبقاً فيه راحة
 المسك. لكنه تخطى ذلك إلى الإحساس بملاحة الكلام من فمها،
 فالرغم من أزوارها عنه إلا أنه يضعف عندما يقف أمامها مُعَاتِباً
 ويقبل منها كُلُّ ما تقوله، بل ويرضى به وهذا الضعف ليس
 مصدره الجمال الكلي للمحبوبة، وإلا كانت الصورة تقليدية لا
 روح فيها، وإنما مصدر الضعف يكمن في كلامها، فابن المعتز يقدم
 الجمال الجزئي هنا - الكلام - عن الجمال الكلي للمحبوبة.
 وفي شعر ابن حمديس نجد شاهداً واحداً على هذا النمط، وهو
 مغاير لما سبق، فالكلام ليس كلام المحبوبة، وإنما في معرض المدح،
 يقول ابن حمديس في مدح الأمير علي بن يحيى بن تميم بن المعز^(٢) :

(١) ديوان ابن المعتز ص ٥٥.

(٢) ديوان ابن حمديس ص ١٠٢.

وفد الخروز على الشفوس بشنوها
 وتمايلت طرباً بنا الأقداح
 وكأنا ذكر ابن يحيى بيننا
 منك تضوع عزفة النفاخ
 ملك زعى الدنيا رعاية حازم

وأظن دين الله منه جناح
 ومع أن ابن حمديس شاعر مطبوع وصانع ماهر إلا أن التراسل
 هنا يفقد الجاذبية ومن ثم يفقد كثيراً من جماله الدلالي الذي يؤثر في
 السامع أو القارئ وذلك يعود إلى الغرض الذي صيغ فيه النمط
 التراسلي، فالغزل يكون - غالباً - ناتجاً عن عاطفة صادقة وحب
 جياش، وقلب يذرف حياً وشوقاً، بينما المديح يفقد في معظمه
 نبرة الصدق، لا سيما إذا كان في مدح أمير كعلي بن يحيى، والنمط
 التراسلي نفسه - ذكر الأمير منك - فيه من التعسف ما لا يخفى
 على أحد.

أما ابن زيدون الشاعر العاشق فإنه يشرب من حديث محبوبته
 مرة بعد مرة حتى يرتوى، يقول^(١) :

إذا هو أهدى الياسمين بكفه

أخذت النجوم الزهر من راحة اليد

(١) ديوان ابن زيدون ص ٢٨.

لِخُلُقٍ عَذْبٍ وَخُلُقٍ مُحْسِنٍ
وَنَظَرٍ كَغَرَبِ الطَّيِّبِ أَوْ نَشْوَةِ الْخَمْرِ
يُغَلِّقُ نَفْسِي مِنْ حَبِيبِ ثَلَاثَةٍ،
كَمَثَلِ الْمُنَى وَالْوَصْلِ فِي عُقْبِ الْهَجْرِ^(١)

ولا يخفى علينا هنا أن إدراك الحديث بحاسة التذوق قد اكتمل
عند ابن زيدون، فالشاعر لم يقل إن الحديث لذيق فقط، بل أتت
اللذة تالية للشرب مرة بعد مرة، ومن ثم يعد هذا التراسل إضافة
محمودة من ابن زيدون.

كما أن هذا التراسل، اختفت فيه الضنعة وأتى مُحْكَمًا ضمن
دلالة البيت الكلية، فالارتواء من الشراب اللذيذ أتى مُقَابِلًا للوصل
بعد الهجر، وكان فراق المحبوبة يُعَادِلُ حالة النَظْمَا، والوصل منها
هو ذلك الارتواء الذي تُلْذِهُ نَفْسُهُ وَطَيِّبُ لَه قَلْبِهِ.

(١) هُذِلٌ وَهَلَلٌ، الشَّرْبَةُ الثَّلَاثَةُ. وَلِهَلَلٍ، فَشَرَبْتُ بَعْدَ الشَّرْبِ دُبَاغًا. اللِّسَانُ، عَطَلٌ. (١٣٦٥/٩).

★ إدراك الحديث بحاسة البصر

بدأت بوادر هذا النمط - فيما نعلم - عند ذي الرُّمة في العصر
الأموي في قوله^(١) :

إنَّاء^(٢) كَانَ الْمِسْكُ أَوْ نُورُ خَنُوءَةٍ^(٣)

بِمَنْشَاءٍ^(٤) مَرْجُوعٍ عَلَيْهَا الْبَثَامُهَا

كَأَنَّ عَلَى فِيهَا ثَلَاثُ مِزْنَةٍ

وميضًا إذا زان الحديث ابتسامها

فمن خلال توحيد الابتسامة والحديث، وتجسيد الحديث
المسموع على أنه يزين الابتسامة فيجعلها مثل البرق، يتضح أن
الحديث تحوّل إلى مرآي. إلّا أننا نجد قلقًا بين شطري البيت،
فالبرق عادة يصحبه رعدٌ وهذا لا يتناسب مع رقة الابتسامة وجمال
الحديث في الشطر الثاني.

وفي العصر العباسي نجد هذا الملمح قد وصل إلى حالة من
النضج التام. إذ كان الشعراء في هذا العصر - على ما نعتقد - على
وعي بهذه الظاهرة، واستخدموها ببراعة وفنية أداء، فهذا بشار بن
برد يقول^(٥) :

(١) الحب والمحور والشوم والشروب (١٢٥/١).

(٢) الأناء: مطبقة النسيم.

(٣) الخنوء: نبت طيب الرائحة.

(٤) المنشاء: مسيل اللذات الواسع.

(٥) ديوان بشار ص ٥٥٩.

وإنما لي جري بيننا حين نلتقي
 حديث له وثني كوثني المطارق^(١)
 فالحديث بين بشار ومحبوته ليس حديثاً عادياً يُدرك بحاسة
 السمع - الأذن - إنما يُرى بالعين مثلما يُرى الثوب الملون.
 ومن دواعي الجمال هنا أن التراسل لم يأت ميثوراً عن السياق
 الدلالي للأبيات بل أتى مُتفقاً للجمال الناشئ عن التشخيص
 «جريان الحديث».

وفي ملمح آخر نجد بشاراً يلجأ إلى التراسل المجسد في قوله^(٢) :
 وضفراء مثل الخيزرانة لم تفتح
 بيؤس ولم تتركب مطيئة راع^(٣)

جزى اللؤلؤ المكثون فوق لسانها
 لزؤادها من مزهر وبمراع
 فهذه المرأة لم تَزْ بؤساً في حياتها، بل عاشت مُنعمَةً في الحضر
 بعيداً عن البادية، هذه الحياة المُنعمَة جعلت حديثها لؤلؤاً، وبراعة
 شاعرنا تكمن في أدواته التعبيرية، فلم يشأ الشاعر تشبيه صوت
 المغنية باللؤلؤ، ولأن كان تشبيهاً عادياً، وإنما صرح بأن اللؤلؤ هو

(١) الوثني: نقش الثوب ونظريته. والطارق جمع المطرق. وهو نوع من الثياب.

(٢) ديوان بشرى ص ٥٥٦.

(٣) صفراء - سم اللقطة أو صفة لها.

الذي يجري فوق لسانها، وقد برع شاعرنا أيضاً في نقل الحديث
 المعنوي من مدركات حاسة السمع إلى نول مادّي يدرك بالبصر.
 ونرى في شعر بشار ملمحاً آخر لإدراك الحديث بحاسة البصر في
 قوله منفزلاً^(١).

لله ذر فتاة من بني «جشم»

ما أحسن العين والحلمين والشاهبا

ترهبك في القول جشاتها وإن ضحككت

أرثك من شعرها المثلوج جشاتها^(٢)

وسر الجمال هنا الانسجام النفسي بين طرفي التراسل - قول
 المحبوبة، وقطرات الندى - فكلام المحبوبة مُحِبٌّ إلى النفس.
 ويريح الصدر من لواعج الحرمان وآلام الجوى، وقطرات الندى -
 هي الأخرى - تريح النظر والنفس معاً، إضافة إلى دلالات الرقة
 واللين والخفة والجمال، وهي دلالات تعود بالطبع إلى ضوئ
 المحبوبة الطرف الأصلي في التراسل.

وإدراك الحديث بحاسة البصر عند بشار يأخذ شكلاً أكثر جمالاً،
 ولوناً جديداً لم نلاحظه في أنماط التراسل الأخرى في قوله^(٣):

(١) ديوان بشار ص ٨٦.

(٢) الجشاش، الندى تشب بالطر.

(٣) ديوان بشار ص ١٥٠.

ذهب الفؤاد إلى غيبدة بعدد
أثرت^(١) مغالطة وقل خير

ولقد أبصرة عليّ وقد نرى
نضجني فيغرفاً قضةً وهجور

فمن خلال المفارقة بين الشاعر وقلبه ندرك جمال التراسل.
فالشاعر يريد الابتعاد عن محبوبته «غيبدة» لأنها سبب العناء والألم.
فهو يجئها ولا يستطيع الوصول إليها. غير أن قلب الشاعر لا
يطاوعه، فما زال متعلقاً بهواها. والشاعر ينصح قلبه ويجد في
النصح له دون جدوى. ومن خلال هذه المفارقة يتولد التراسل -
رؤية النصح - الذي يؤدي دوراً دلالياً رائعا. فالنصيحة - عادة -
تكون همساً مسموعاً، ولا تُصيحُ جهراً ومرنيةً إلا عندما تبلغ
النصيحة درجة معينة من التكرار والإلحاح من الناصح. هذه
الدرجة يتمّ عندها إقناع سامع النصيحة بها.

لكنّ بشاراً بفتنة عالية يجعل القلب معانداً وخصماً. لأنّ
النصيحة ليست شافية له من الحب وربما لا يستطيع تحمل
تبعاتها.

ومنة ملاحظة تجدر الإشارة إليها. وهي المفارقة بين المرء وقلبه

(١) أثرت. تركت أثراً.

- فيما أعلم - بُعد غير مسبوقه قبل بشار بن برد. وقد استخدمها بعد ذلك أبو الطيب المتنبي استخداماً رائعاً مخاطباً قلبه الذي مازال يحب سيف الدولة الحمداني رغم أنه أكرهه على الرحيل من حلب في قوله^(١):

كفى بك ذاء أن ترى الموت شافيا

وحنس المنايا أن يكرأ أمانيا

تمنيتهما لما تمثنت أن ترى

ضدبها قاعيا أو غلوا مذاجيا

خبثك قلبي قبل حبك من نأى

وقد كان غدارا فكن لي وإفيا

وأعلم أن البين بشكيك بغد

فلست قواذي إن رأيتك شاكيا

وإذا كان بشار بن برد له فضلُ سبق على أبي الطيب المتنبي

فإن جودة الصياغة، ووضوح المفارقة وعمق الدلالة لا تحطها العينُ

عند أبي الطيب.

(١) شرح دوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبدالجيد دغاب، دار العارف، القاهرة، الطبعة الثانية ١٣٨٤هـ/١٩٩٢م (١/١٧).

وقد اعتمد بشار على تجعيد الحديث وجعله في صورة مرئية واضحة في قوله^(١):

وخوراء المدامح من معد
كان حديثها ثمر الجنان

إذا قامت لبسختها تثبت

كان عظامها من خبز زان

فالحديث المسموع أصبح ثمراً، وربما يعود جمال التراسل هنا إلى أنه لا ينفصل عن الدلالة الكلية في البيتين، فالشاعر عمد إلى إظهار ملامح الجمال في محبوبته، إذ جمعت بين جمال الجسم والعين وحلاوة الحديث، ونقول حلاوة الحديث لأنه بالرغم من تصنيفنا لـ «ثمر الجنان»، بأنه تحوّل من المسموع إلى المرأى إلا أن هذا المرأى يملك في ذاته ملمحين. ملمح الشكل الذي يَرى وملمح الطعم، حتّى وإن لم يصرح الشاعر به فهو موجود بالفعل ضمن دلالة الألفاظ. والصورة نفسها يكررها بشار في موضع آخر، لكنها تكون أكثر روعة وجمالاً، يقول^(٢):

وكان زجج حديثها

قطع الرياض كمين زهرا

(١) الحب والحروب والمسموع والثرؤب (٤١/٢).

(٢) المشرق (١٥٦/١).

وَكَيْفَ تَحْتَ لِسَانِهَا

هَارُونَ يَنْفُثُ فِيهِ سَحَرًا

وَنُحَالُ مَا اسْتَفْضَلْتُ عَلَيْهِ

— ثِيَابُهَا فَهِيَأ وَعِظَرًا

فالتراسل في البيت الأول واضح للعيان. فرجع حديثها أصبح مثل قطع الرياض حين تُكسَى زهراً لكن بشازاً هنا تحدث عن رجوع الحديث وليس الحديث وهو ما يعني التلذذ به، كما أنه لم يلجأ إلى التصوير المباشر مثل المثال السابق عندما جعل الحديث كالثمرة مباشرة. بل نجده يجعل الحديث كالشجر الذي كُسي بالزهر زمن الربيع. والبيت التالي لهذه الصورة أثنى لخدم دلالتها، فهارون ينفث سحراً تحت لسانها، فاللسان وما ينطق به خارقان للمألوف المعتاد بين البشر.

وإذا كانت ملامح إدراك الحديث بحاسة البصر في شعر بشار تعد غاية في البراعة، فقد وجدنا ملمحاً مغايراً لهذا وهو قوله^(١):

أَضْبَحَ الْقَلْبُ بِالنُّحَيْلَةِ ضَبًّا

بَغْذُ مَا قَدْ ضَحَا وَزَاجِعُ لُبًّا

^(١) ديوان بشار ص ١١١.

زائدة مذخّل الوليد عليه
 وخيال شقري بغبضة عجيباً^(١)
 ومقال الغشاة إذ هبّك الششت
 رُلها عن مقال ما كان عباً^(٢)

فحديث محبوبته «عبدة المسموع أصبح كضوء الشمس مرتباً يدرك بالبصر لكن ماضي العلاقة بين طرفي التراسل: مقال المحبوبة وضوء الشمس فإذا كان المراد هنا الوضوح، فهي علاقة شكلية أوجدت نوعاً من التنافر النفسي بين طرفي التراسل. فحديث المحبوبة يتركّز وقعاً نفسياً عميقاً لا يمكن أن يكون المعادل له الوقع الذي يتركه ضوء الشمس في نفس القارئ^(٣). وثمة ملاحظة يجب أن نقف عليها، وهي أن بشاراً كان أكثر الشعراء استخداماً لتبادل الصوت المسموع إلى مرأى، مع أنه ضريب، والضريب تكون حاسة السمع لديه قوية لأنها تعوضه عن الرؤية، وأعتقد أن بشاراً كان يعاني من هذه الآفة نفسياً، ومن ثم كان يشعر بعدم الرضا والإحساس بالنقص أمام حاسة البصر المعطلة لديه لذلك تحرك خياله دائماً تجاه هذه الحاسة المعطلة وأخذ يشبع نفسه بتفعيلها

(١) الوليد: رسول بشار إلى محبوبته «عبدة».

(٢) العب: ضوء الشمس.

(٣) تمهد من التفعيل حول قضية تفاعل الصورة انظر كتاب الدكتور / علي عشري زاهد . عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشاب، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م ص ١٠٢. وما بعدها.

لأن القوى «المحركة للخيالات هي رغبات غير مشبعة. وكل خيال على حدة إنما هو تحقيق لرغبة أو تعديل لواقع لا يشبع حاجتنا»^(١).

وهذا النمط التراسلي عند بقية الشعراء كان التحسيد أساساً في تشكيل الصورة مثلما فعل بشار بن برد. ولعل أقرب الشعراء إلى بشار هو العطوى في قوله^(٢):

قَبِّحَ اللهُ أَوَّلَ الثَّاسِ مِثْنَ الثُّ

رَبِّ لَيْلًا مَاذَا أَتَى مِثْنَ عَارِ

إِنْ شَرِبَ الثُّبَيْدُ سَيَّرَ إِلَى الثُّه

وَوَخِيرَ الْمَسِيرِ صَدْرَ الثُّهَارِ

مَا رَأَى الْكَوْكَبِ الضُّبْحِ شَيْهًا

كَتَدِيمِ مُسَاعِدِ وَعُقَارِ

وَعَنَاءِ يَفْتُ فِي غَضَبِ الْجَنَّةِ

مِ وَيُزْرِي عَلَى الثُّهَى وَالْوَقَارِ

وَأَحَادِيثَ فِي خِلَالِ الْأَغَانِي

كَابْتِسَامِ الرِّيَاضِ غَمِّ الْقِطَارِ

(1) Freud, Standard Edition, Vol. IX, P. 196.

(2) الحب والحرب والثشوم والمثروب (١٤٥، ١٤٤).

فقد عمد الشاعر - مثلما فعل بشار من قبل - إلى جعل الحديث المسموع رياضاً تبسّم، ولكن الصورة هنا تختلف قليلاً عن صور بشار السابقة. إذ مزج الشاعر بين تجسيد حديث الأغاني المرأى، وبين الأغاني التي تفتّ في العُصْد مثل الخمر. فهو يجمع بين حاستي البصر والتذوق مستخدماً الحاسة الأولى وهي الحديث اللغني للمسموع.

ونلمح هذه الصورة التجسيدية في التراسل في بيتين من الشعر بدون عزو. واكتفى الشّرى الرفاء بنسبهما إلى أعراي^(١) وهما:

وحديثها كالقطر بسفّة

واعي سنين تشابغت جنباً
فأصاخ يرجو أن يكون حياً

ومقول من فسرّح أبا زبّا
وجمال المعنى هنا لا يكمن في التشبيه الظاهر، وأنّ الحديث المسموع أصبح يُرى مثل القطر، مع أن القطر له صوتٌ يُسمع هو الآخر. لكن الشاعر لا يريد هذا كله، وإنّما أراد أن يجعل من صوت محبوبته معادلاً للخصب والنماء، وأنّ امتناع هذا الصوت يعني الجذب والقفز، فالقطر هو السرّ الأول في النماء والحياة ممّا. وقد

(١) ٥٢ بدون عزو أيضاً في أسالي النّاقلي (٨٤/١) والتشبهات ص ١١١. وعيون الأخبار (٨٢/٤).
والأشياء والنظم (٥٥/١). وشرح شراهد اللغني (١٣/١). ومعارف العشاق ص ١٣٥.

اعتمد على الراعي الذي ظل سنوات لا يجد مطراً في إبراز كل هذه المعاني وتلك الملامح. ولعلنا ندرك أن المقصود يتعدى الراعي. والجذب. فالراعي هو شاعرنا المكلوم بالحب. والجذب هو حالته قبل أن يسمع صوت محبوبته. وعندما سمع هذا الصوت دبت فيه الحياة مثلما تدب الحياة في الأرض العطشى عندما ينزل عليها المطر فينبت العشب.

ويلجأ سلم الخاسر إلى تجسيد القول ويجعله مرئياً في قوله^(١):

ليست إساءةُ بتأقصةٍ له

عندي، وليس يزيدُه إحسانُه

زُحْضُ البُنانِ كأن زُجْجَ كلامه

دُرُّ يُسَاقِطُهُ إِلَيَّ بِسَاءُهُ

فاللسان لا ينطق كلاماً مثلما يفعل البشر، لأن محبوبته من وجهة نظره تختلف عن الناس جميعاً. لذلك يساقط اللسان دُرّاً إليه. والشاعر يريد أن يؤكد لنا أن كلامه هذا ليس وليد خيال محب عاشق. يخرج عن المألوف والمعتاد عند وصف محبوبته لذلك نراه يؤكد على اتزانهِ في البيت الأول حتى تؤدي الصورة في البيت الثاني دلالتها الخيالية على أنها حقيقة واقعة.

^(١) الحب والمحبوب والشموم والمشروب (١٥٦/١).

وهذا الملمح نفعه تجده عند أبي حية التميمي في قوله^(١)،
 وقد زعم الواشون أن لا أجنبكم
 بلى ومتورثه ذات المحارم
 أضد وما الضد الذي تغلمينه
 غزاة بنا إلا اختراع الغلاقم
 خباء وثقيا أن تشيع تميمة
 بنا وبكم. أفا لأهل النمام
 وإن ذمنا، لو تعلمين، جنيته
 على الحي جاني مثله غير سالم
 أما إنه لو كان غيرك أزلت
 صدور القنا بالراجمات اللهازم
 ولكنه، والله، ما طل مسلماً
 كبيض الثناها واضحات المباسم
 إذا هن ساقطن الأحاديث للفتى
 سقوط حصى المرجان من بهلك ناظم
 فالحديث هنا يسقط من لسان الفاتنات مثلما يسقط حصى
 المرجان من العقد، والتشبيه هنا جيد في صورته المباشرة. إلا أنه

(١) الغلب والعرب والشعر والفتروب [١٦٥/١].

من حيث الواقع النفسي نجد تناقضاً بين الحالتين. فحديث
الجماليات يكون أثره طيباً جميلاً على نفس السامع. بينما تساقط
المرجان من سلك الناظم بسبب حسرة وألم. أضف إلى ذلك أن
الشاعر هنا لا يصف كلام محبوبته كما تعودنا وإنما يخاطب محبوبته
ويؤكد لها أن غيرها من الفتيات الجميلات اللواتي يشبه حديثهن
حصي المرجان يابى قلبه أن ينحاز لهن وهو باق على حبها وحدها
رغم كل المغريات من حوله. فهو ليس مرفوضاً إلا من قبلها وحدها.
وعندما نصل إلى ابن الرومي نجد الحديث عند مرثيا ومشموفاً
في أن واحد في قوله^(١):

وضحككها كالورد جاءته دهممة

بكت فوقه حتى تضاحك عابسة

نصلي لقزن الشمس ميلاً رؤوسها

إليه إذا لم يثبغ الريح مائسة

فالضحكة المسموعة، مثل الورد المرأية المشمومة، لأن الورد
تحمل دلالات الشَّم مثلما تحمل دلالات الرؤية تماماً، ولعلنا نجزم
أن الشاعر لم يقصد الشَّم هنا لأنه استرسل في وصف تفاصيل
الصورة المرأية بعد ذلك، ولكن هذا لا يمنع دلالة الشَّم من الظهور.

^(١) الحب والعرب والشموخ والمشروب (١٧٤/٢).

* إدراكك الشم بالعين:

وفيه يأخذ المشموم صفة المرأى، وتختلف أدوات التعبير عن ذلك
من شاعر لآخر. وأول صورة تقابلنا في هذا النمط هي قول امرئ
القيس^(١):

إلم نزياني كنما جئت طارقاً

وجئت بها طيباً وإن لم تَطِيب

فامرؤ القيس لم يشم الرائحة ولكنه وجدها، وهذه أقدم صورة
لهذا النمط من التراسل. وأظنها أتت بعفوية من الشاعر ولم يقصد
هذا التبادل.

فالذي يسيطر على الشاعر هو الجمال المحض الذاتي للمحبوبة.
هذا الجمال يجعل رائحتها طيبة دون أن تتعطر. وأعتقد أن هذه
الحالة خاصة بالشاعر وحده، فهي تنتمي إلى مشاعر الشاعر
ووجدانه أكثر من انتمائها للمحبوبة.

ونجد صورة أخرى عند الخليلع عندما يقول^(٢):

سلبنا غطاء الطيبين عنها بسحرة

فضاعت بمنك في الحياشم ساطع

(١) الحب والعرب والتشوم والتشروب (٣/١٥٠).

(٢) المسكن (١/١٦١).

وسألسها الخاني في الكأس فانجلت

بلسون كلون الشير أصفر فاقع
فإنه جعل المسك المشوم مطع. فقد تحوّل من مشوم إلى
مراي. لكن جمال الصورة يكمن في أنه تلتصق الشطع بالأنف وليس
بالعين. مما يجعل درجة التمازج بين الحاستين قويًا. أما البحري
فيجعل الصورة أكثر مباشرة في قوله^(١) :
ولها نسيم كالرياض شنفنت

فسي أوجه الأرواح والانسداد
وفواقع مثل الدموع ترددت

فسي ضحن حد الكاعب الغدراء
فالنسيم لا يقف أثره عند الشم فقط. بل يتعدى ذلك إلى
الرؤية. فهو مثل الرياض الناضرة، وإذا فهنا البيتين على أن
الشاعر يريد تشبيه نسيم الحمر بنسيم الرياض فهذا يفقد البيتين
كثيراً من الجمال.

وتكون الصورة عند كشاجم أوضح. في قوله^(٢) :

فلما بكانونا جامحا
وقولا لموقدنا أجاج

(١) اللعب والمعرب والمشوم والشروب (١٦١/٤).

(٢) السقي (١٢٧/٤).

إلى أن نرى لها كالرما
 من ناهيك من منظر مبهج
 ومن غدير في اغضرار الحريم
 رفي شغب الثبر ثم تنسج
 إذا اضطربت قلت زهانة
 تزئج من ربحها السجج^(١)
 وغلبها منجياً للضار
 خوالئيه قضبان فيروزج
 فالرائحة تترنج. ومن ثم تأخذ مسازا آخر وهو استقبالها بالعين.
 وهي في الوقت ذاته لا تفقد دلالات مسارها الأول الذي يستقبل
 بالأنف.
 ومن الملاحظ أن امرأ القيس هو وحده الذي أدرك ما يشم
 بعينه، والذي يشم كان خاصاً بمحبوبته. أما الأمثلة الأخرى
 للخلع والبحري وكشاجم فكانت الرائحة المدركة بالعين تخص
 الحمر وما يتعلق بها.

(١) السجج: ما ليس له حر مؤذ ولا فر.

• التذوق بالعين

إدراك التذوق بالعين من الأنماط القليلة، وربما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتحول العين إلى فم يتذوق - أمر غاية في الخيال - ولم يلجأ إليه إلا الشعراء الذين طغى الخيال لديهم وكان مصحوباً بعاطفة جياشة، فأبو نواس عاشق الخمر يقول فيها^(١):

أدهزا عليّ الكأس تشكّفت البلوى

وثلثت عيني طيب رائحة الدنيا

غفارا كأن البرق في لمعاتها

شجلى لأضار فكانت به نفسي

فالشاعر يتفانى في عشق من يحب (الخمر) لذا نرى التراسل هنا متداخلاً، فالعين تلتذذ، ومن ثم تُصيغُ فماً يتذوق، ثم يكون التلذذ بطيب الرائحة الذي يُدرك بالشم.

وقبلة التراسل في هذه الحالة لا تكمن في التبادل بين المدركات وتابعا فقط بل تتعدى ذلك إلى دلالة أخرى وهي حالة النشوى التي يعيشها الشاعر، هذه الحالة جعلت حواسه تتبادل وكان ذلك رغماً عنه من شدة الهيام والوجد والسرور.

(١) نولان أبو نواس ص ٣٩.

واقفة التغزل بالمذكر لم تكن وقفاً على أبي نواس فهذا
البحراني الشاعر يقول مُتغزلاً في غلامه «نسيم»^(١):

زب يوم أطفئت فيه لك النسي.

وغني في حسن وجهك زشدي

سحر غيشيك قهوق. وثناها

ك سراجي. وورد خذيك وزدي

فبحر العينين جمال يدرك بالنظر. إلا أن البحراني بمهارته

المهودة وخياله ألف جعل هذا الجمال قهوة تشرب. ومن ثم أدرك

الجمال بالتذوق. وكان العين تتذوق هذا الجمال بعد أن تراه. ولا

يفوتنا هنا أن ننوه إلى قوله «وورد خذيك وزدي» فورد الحدود جمال

منظور بالعين وجعله الشاعر حديثاً يُثلى. وتلك من براعات

البحراني. الشاعر المطبوع والصانع الماهر.

(١) ديوان البحراني (١٧٧/١).

★ التبادل بين العين واليد

وهو نمطُ الغناء يأتي في أوقات خاصة للشاعر، وحالات نفسية محددة تُملئ عليه هذا التبادل، وشاهدنا الأول لحسان بن ثابت رضي الله عنه، في رثاء النبي صلى الله عليه وسلم، يقول حسان^(١):

فَبُورِكَتْ يَا قَبِيرَ الرُّسُولِ وَبُورِكَتْ

بِلَادُ لُوى فِيهَا الرُّشِيدُ الْمُسْتَدُ

وَبُورِكَتْ لَحْدُ مَنْكَ ضَمْنَ طَنْبِأ

عَلَيْنِهِ بِنَاءٌ مِنْ صَفِيحٍ مُنْطَبِ

تَهِيلُ عَلَيْهِ التُّرْبُ أَبَدٌ وَأَعِينُ

عَلَيْنِهِ، وَقَدْ غَارَتْ بِذَلِكَ أَسْعَدُ

لَقَدْ غُيِبُوا جَنَماً وَعِلَماً وَرَحمةً

عَشِيَّةُ عُلُوِّ الثُّرى لَا يُبْشَدُ

فحان هنا يصفُ المسلمين حالة دفنهم لرسول الله صلى الله عليه وسلم، واستخدام هذا التراسل في هذا الموقف يُعدُّ براءة

تحسب لشاعرنا، فالعين تهيلُ التراب، فالتبادل بينها وبين اليد قائم ومائل، والدلالة هنا ثرية. تعبر عن موقف الحزن الذي عاشه

(١) دوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور ولید عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.

المسلمون في هذه اللحظات القاسية. فهمي نوحى بأن قطرات الدموع التي كانت تنزل من العيون بعدد حبات التراب التي تهبطها الأيدي. كما تعطي دلالة إصابة أعين المسلمين من كثرة البكاء وكأنها ملئت بالتراب. أو أن المسلمين خلطوا الرمال بدموعهم حزناً على فراقه. صل الله عليه وسلم. فالذي أعطى الشراء لهذا التراسل هو الموقف الذي قبل فيه. ويستخدمه الحسن بن وهب في قوله^(١١):

لَا وَخَيْبِكَ لَا أَصَا

فَخُ بِالذَّمْعِ مَذْمَعَا

مِنْ يَكْسِي شَجْوَةَ شِعْرِي

وَأِنْ كَانَ مُوجِعَا

فالتبادل هنا تم لتأكيد القسم في صدر البيت. فالشاعر سام من كثرة البكاء المتواصل، ولم يعد أمامه إلا إعلان أنه لن يبكي بشكل متتابع. فلن يتتابع الدمع بعد اليوم من عينيه. وهذا يدل على كثرة البكاء من جهة، ويؤكد من جهة أخرى على أنه لن يستطيع أن يتوقف نهائياً عن البكاء لكنه سيقبل منه بقدر ما يستطيع. ويستخدمه أمروئي في حالة حب نادرة هي الأخرى^(١٢):

(١١) اللعب والعروب والشمود والشروب (١٥١/١).

(١٢) اللعب والعروب والشمود والشروب (١٥١/٢). ولم ينسهما المصنفان لأحد وكثير

قوله أمروئي. وما لأمرؤي أيضاً في أمالي النخاسي (١٦٢/١) والسطح (١٦٦/١).

أَمْسَى الْعَيْنِ مَا فَخَسَتْ بِهَا

لَعَلَّ الْعَيْنَ أَنْ نَسِيرَا قِذَاهَا

يَقُولُ النَّاسُ، ذُو رَمَدٍ مَعَثَى

وَمَا بِالْعَيْنِ مِنْ زَمَدٍ سِوَاهَا

فقد فرض عليه الحبُّ أن يبحث عن أي شيء؛ مسته يد
المحوبة، لا لكي يضع يديه عليه بل ليمسه بعينه. وهذه لا تتأتى

لدى الشعراء من فراغ بل تتأتى عندما تُصبح رؤية المحبوبة شيئاً
مستحيلاً فهو يستعير عنها بأي شيء؛ مسته هي كي يرجع
صورتها خيالاً، ويكون في المس بالعين بعض السلوى له.

وفي موقف مُعاكس نجد شاعراً آخر يستخدم هذا النمط في
قوله^(١):

لَا مَنُ جِسْمِكَ، بَلْ وَقِيَّتِي أَبَدًا

مَا مَنُ جِسْمِي مِنْ تَفْتِيرِ عَيْنَيْكَ

قَلْبِي وَضَدُكَ لَمْ يَجْرِفُهُمَا لَهَبٌ

كِلَاهُمَا اخْتَرَقَا مِنْ نَارِ غُلْبَيْكَ

فعين المحبوبة هما المخصوصتان بالتبادل هنا. لأنهما يمان
جسم الشاعر، والمعروف أن اليد هي التي تمس. ولعلنا نلاحظ أن

(١) الحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٣٣/١)، ولم ينسهما السرى الرفاء لأحد واكتفى بقوله
المر. ولم أعتز عليهما في مصادري الأخرى.

جمال التبادل يكمن في حالة التجسيد التي تجعل جمال العين يصر
الجسم.

ونرى ابن أبي الليث يمزج بين أكثر نمط تراسلي في قوله^(١)،
أفقيش القذ يندبع في الصو
ردفه دعص، وأعلاء قممز

ما رآة الطرف إلا قال لي
بحبس اللحظ عليه وانتظر
فيقلبي أثر من لحظه
وبخذه من اللحظ أثر

كلما زدت إليه نظراً
زاد خضناً عند تكرار النظر
والشاعر هنا يوضح لنا الجمال الجدي في المحبوبة، هذا الجمال
جعل عين الشاعر تتكلم، ثم حوّل نظراته ونظرات المحبوبة إلى أيدي
تلامس قلبه وخدّها، والصورة بهذا الشكل تؤدي الغرض. وتدلل
على الحالة التي تعترى شاعرنا. فعينا المحبوبة أثرهما على قلبه
مباشرة، ونتيجة لذلك فهو يسلط عينيه على خدّها حتى ترك
النظر أثرًا فيه، وقد نجح الشاعر في البيت الأخير عندما أعطانا

(١) اللعب والحبوب والشمس والشراب (١/١٧٧).

صورةً عن جمال المحبوبة الذي يزيد كلما نظر إليها، فهو جمال متنام وليس ثابتاً وهي صورة نادرة.

ولعل أوضح مثال لتحول العين إلى يد ما نجده عند جميل بن معمر في قوله^(١):

زمتني بنهم؛ ريشة الكحل لم ينزر

ظواهر جلدي فهو في القلب جارحي

وعين المحبوبة هنا تحولت إلى يد مدبرة على إطلاق الأسهم. وهذه الأسهم هي الأخرى من نوع خاص، فهي أسهم من الجمال لذلك فهي لا تصيب الجلد ولكنها تستقر في القلب، والبيت بهذا الشكل يعطينا كثيفاً دلاليّاً رائعاً، فالشاعر لم يسرسل في وصف جمال عين محبوبته، ولم يقف طويلاً أمام حسنها الظاهر إلا أنه أعطانا كل ذلك وأكثر منه عندما جعل العين يداً والنظرات سهام تستقر في قلبه استقراراً جارحاً، فهذا الجمال لا طاقة للشاعر به ولا سيطرة له عليه فهو يُطلق بقدرة جمالية من محبوبته وهو مستقبل لنظرات عينها لا يملك الدفاع عن قلبه لفرط جمال الحبيبة.

(١) ديوان جميل، شرح وتحقيق الدكتور حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٧م.

واللعن الله - وإن كان أقل جلالاً - نجده عند بكر بن خازجة
في قوله^(١)

بشئنا بمات مريم

نقيا لمات مريم

ولقنها محيي المتبي

م بعد نوم النوم

ولبوشم ولخمرة

حمراء مثل العندم

ولفتية خفوا بها

يعصون نوم النوم

بقيهم ظبي أغ

من لطيف خلق المعصم

يرمي بعينيه القلو

بكمثل رمي الأنهت

(١) الحب والحروب والشوم والشروب (١/١٥٢).

قاللغنى هنا أكثر مباشرة ويخلو من حرارة الوجد وصدق
 العاطفة. ولعل الخلاف بين الشاعرين جميل بن معمر وبكر بن
 خازجة - يكمن في طبيعة الأبيات والمحوية. فالأول جميل قال
 بيته في بشية التي أحبها حباً عذرياً تعذت به الركبان حتى تعرف
 بأنه جميل بشية في تاريخ الأدب العربي. وهو من مشاهير العشاق في
 العصر الأموي. والبيت يعبر تعبيراً صادقاً عن عشقه لمحبيته
 بشية. أما بكر بن خازجة فالأمر عنده لا يتعدى وصف ساقية في
 حانة خمر.

ووصف ساقية الخمر نجده أيضاً عند الصنوبري في قوله^(١) :

ومورّد الخذيّلين يقثُ —

من حين يخطرُ في مورّد

يسقيك من جفن اللّجين

إذا سقاك دموع غسجد

حتى تظنّ النجم يثُ —

زلّ أو تظنّ الأرض تضفد

وإذا سقاك بعينيه

وبفيه ثم سقاك باليد

(١) الحب والنحو والقصوم والشروب (١٥٩/٤).

خَيْسَانِ بِالْبَاقِ سَوْتٌ ثُمَّ

السُّدْرُ مِنْ قُبُوقِ الزُّمْرِ جَذْ

لكنه هنا أكثر روعة من تصوير بكر بن خازجة السابق، فنحن أمام تبادلين متتابعين، العين والفم، ويتبعها التعبير المباشر ثالثاً لهما، وليس المقصود هنا أنه شرب بالعين أو قُبِلَ الفم، لكن الصنوبري يريد أن يوضح جمال العينين والفم، فقبل أن تقدم له الساقية في الحانة الخمر اللذيذة الطعم، فإنه قد ارتوى بجمال عينيها وفمها حتى أننا لا نكاد نشعر بالسقيا الثالثة من اليد مع لها الأساس في الواقع، لأن الشاعر قدّم ما هو خيالٌ أولاً وأقنعنا به، والجمال دائماً يكمن في الخيال لأنه خروج عن المألوف والعادي.

والصنوبري مولع بالتغزل في ساقيات الخمر، وإبدال العين باليد نلمح ذلك أيضاً في قوله^(١):

وَسَاقِي إِذَا هُمُ نَدِمَانَا

بِأَنْ يُزْجِي الكَأْسَ لَمْ يُزْجِهْ

لَطِيفِ الْمُنتَطِقِ مُهْتَزِّهِ

ثَقِيلِ الْمُؤَزَّرِ مُرْتَجِّهِ

(١) العم والمعرب والشعور والشروب (١/١٦٦، ١٦٧).

سقاني بعينيه أضعاف ما

سقاني بكفيه من غنجه

فالشاعر يعطينا دلالة رائعة هنا في الأبيات. وهي أنه لم يشعر بأنه

ارتوى من الخمر قدر ما شعر أنه ارتوى من عيني الساقية

لجمالهما. ولم يشأ الصنوبري أن يجعل الجمال جزئياً في العين فقط،

بل قدم له يوصف جسدي.

وصريع الغواني هو الآخر يستبدل العين يداً في وصف ساقية خمر

أيضاً. ولكن يبدو من الأبيات أنها لم تكن في حانة للخمر وإنما هي

مملوكة لأحد أصدقائه وهو ما أشار إليه بالرقيب. يقول صريع

الغواني^{١١}:

ويوم من اللذات خالست عيشته

زقيباً على اللذات غير مغفل

فكنت نديم الكاس حتى إذا طغت

تموضت عنها ريق خوزاء غيطل

فباني غنهما حبهما أن أريبتها

بسوء فلم أفتبك ولم أتبطل

^{١١} نعت والحرب والشمود والشروب (1: 111، 112).

أَخَذْتُ لَطَرَفَ الْغَيْنِ مِنْهَا نَصِيصَةً
وَأَعْلَيْتُ مِنْ كَفِّي مَكَانَ الْمُخْلُخِلِ
سَقَتْنِي بِعَيْنَيْهَا الْهَوَى وَنَفَيْتُهَا

فَدَبُّ ذَبِيبِ الرِّاحِ فِي كُلِّ مَفْصَلٍ
وَلَعَلْنَا نَلْحِظُ تِبَادُلَ السَّقِيِّ بَيْنَ صَرِيحِ الْغَوَائِي وَمَحْبُوبَتِهِ . وَرَبَّمَا
يَكُونُ سَقِي عَيْنِيهَا هُنَا مُتَلَفِّفًا عَنْ تِبَادُلِ الْعَيْنِ مَعَ الْبَدَنِ . إِذْ يُمْكِنُ
تَأْوِيلُهَا عَلَى أَنَّهُ عِنْدَمَا نَظَرَ إِلَيْهَا وَرَأَى جَمَالَ عَيْنَيْهَا وَأَعْلَتْهُ نَظَرَاتِ
مُوحِيَةٍ بِالْحُبِّ وَالْوَصَالِ عِنْدئذٍ ارْتَوَى مِنْ هَذَا الْجَمَالِ بَعْدَ طَوِيلِ
عَطَشٍ وَعَنَاءٍ .

أَمَّا ابْنُ الْمُعْتَزِّ فَالتَّبَادُلُ وَاضِحٌ بَيْنَ الْعَيْنِ وَالْبَدَنِ فِي قَوْلِهِ " " :

أَيْمَنْ سَبَّحَ فِي عَارِضِيهِ ضَوَالِجُ
مَنْطَفَةِ تَفَاحِ خَدِّيهِ تَضَرَّبُ
وَمَا ضَوْءُ نَارِ بِخَدِّيهِ أَهْلَيْتُ
وَلَكِنْ بِهَا قَلْبُ الْمُحِبِّ يَعْذَبُ
عَنَاقِيدُ ضَدْعِيهِ بِخَدِّيهِ تَلْتَوِي
وَأَمْوَاجُ دَفْقِيهِ بِخَصْرِيهِ تَلْعَبُ

(١) اللعب والمعروب والشوم والشروب (٢٧/١) .

شربت الهوى صرفاً زلاًلاً وإنما

لوا حفظه نخسي وقلبي يشرب
والآيات مباشرة يقلب عليها الطابع الحسي. وقد أجلا ابن
المعز في استخدام الفعلين المضارعين «تسقى» يشرب، فهما يدلان
على استمرارية عطاء عين المحبوبة واستمرارية شرب القلب الذي
لن يكتفي من هذا الجمال. فهي صورة تلفظ دائم ومستمر يؤدي
فيها التبادل الدور الرئيسي، فالعين تسقي والقلب يشرب.

ويورد لنا السرى الرفاء شاهداً لشاعر مجهول وهو^(١):

غشاء خذيذه جُلُثَاؤُ

ووجهه الشمن والنهَّارُ

أطوف خيبراً في غواة

يملبسوني لحظّة المُدارِ

والتبادل فيه واضح. فالعين هي التي تدبره، وما طوافه حيرانا
في هوى محبوبته إلا بقوة دفع جمال العينين.

^(١) الحب والمحبوب والمشموم والمشروب (٢١/١).

وإن شعره ينجلي نجد الملمح لا يقل روعة عن مثيله المشرق
يقول ابن حمديس^(١) :

وَرَدَّ الْحَمْدُودَ وَتَزَجَّجْنَ الْمُقْبِلَ
غَدلاً بِسَامِغَتِي عَنِ الْعَمَلِ
خَذَلْتُكَ بِالنَّحْظَاتِ خَائِلَةً

فِي الْإِجْلِ تَرَسَّلَ أَسْهَمُ الْأَجْلِ
مِنْ مَغْلَةٍ تُغْلِقُكَ قَهْوَتَهَا
بِالسُّكْرِ مِنْ خَبِلٍ إِلَى خَبِلٍ
وَلَقَدْ خَابَ ضَخْوَامِرُؤْ حَكَمَتْ

فِيهِ كُؤُوسُ الْأَعْيُنِ السُّجُلِ
وَالْتَرَسَّلَ هُنَا عِنْدَ ابْنِ حَمْدِيسَ بِشِبْهِ تَرَسَّلِ الْبَحْتَرِيِّ السَّابِقِ
فَجَمَالَ الْعَيْنَيْنِ يَدْرِكُ بِالنَّظَرِ . وابن حمديس جعل لعيني المحبوبة
قهوة . عندما يراها يتحول من سُكْرٍ إِلَى سُكْرٍ وَكَأَنَّهُ شَرِبَهَا وَنَلْمَحُ
هَذَا النَّمْطَ فِي شِعْرِ ابْنِ حَمْدِيسَ أَكْثَرَ وَضُوحاً فِي قَوْلِهِ^(٢) :

كَيْفَ الشَّخْلَصُ مِنْ فَوَاتِرِ أَعْيُنٍ
يُلْقِي خَبَائِلَ مَخْرَها هَا زَوْتُ

(١) ديوان ابن حمديس ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

(٢) ديوان ابن حمديس ص ٧٩ .

وَمُخَذَّبِي مَنْ يَسْتَلِدُّ شِعْثِي

لَاهِيَاتٍ مِنْ بِلَوَايَ كَيْفَ أَهِيَتْ

رَشَاءً أَحْسَنُ إِلَى هَوَاةِ كَائِنَةٍ

وَظَنٍّ. وَلَسْتُ بِأَرْضِهِ وَنَشِيْتِ

وَأَنَا الَّذِي ذَاقْتُ حَلَاوَةَ حُسْنِهِ

عَيْنِي فَمَاخَ لَطَرَفِهَا وَشَجِيْتِ

فَالْتَرَا سِلَ هُنَا مِبَاشِرَ. الْعَيْنُ تَتَذَوَّقُ حَلَاوَةَ حُسْنِ الْمَحْبُوبَةِ

وَجَمَالِهَا. وَكَأَنَّ جَمَالَهَا الَّذِي يَذُرُّكَ بِالْبَصَرِ أَصْبَحَ كَالشَّرَابِ السَّائِغِ

الْعَذْبِ. وَالْمِبَاشِرَةُ هُنَا لَا تَقْلَلُ مِنْ رَوْعَةِ التَّرَا سِلِ. لِأَنَّ نَبْرَاتِ الضَّدَقِ

وَاضِحَةٌ فِي الْأَبْيَاتِ. وَلَعَلَّنَا نَلْحَظُ الرِّبْطَ الْجَمِيلَ بَيْنَ الْمَحْبُوبَةِ الْأُنْثَى

وَالْوَطَنِ الْمَحْبُوبِ. فَالْحُبُّ بَيْنَ الرَّجُلِ وَالْمَرْأَةِ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ مِنْ

الطَّرَفَيْنِ بِقَدَرٍ مُتَقَارِبٍ. أَمَّا إِذَا أَحَبَّ الرَّجُلُ امْرَأَةً لَا تُحِبُّهُ فَإِنَّ ذَلِكَ

يَعْدُ عَيْبًا عَلَيْهِ. أَمَّا الْوَطَنُ فَحُبُّهُ فَرِضٌ مَهْمَا كَانَتْ الظَّرُوفُ حَتَّى

لَوْ نَالَ الْإِنْسَانُ أَذَى مِنْ وَطَنِهِ فَيَنْبَغِي عَلَيْهِ أَنْ يَقَابِلَ الْأَذَى بِحُبِّ

عَمِيقٍ لِأَنَّهُ لَا بَدِيلَ لِلْإِنْسَانِ عَنْ وَطَنِهِ. وَالشَّاعِرُ يَرِيدُ أَنْ يَنْقُلَ هَذَا

الْإِحْسَاسَ. فَلَيْسَ شَرْطًا أَنْ تُحِبَّ الْمَحْبُوبَةُ. فَهِيَ كَالْوَطَنِ الَّتِي

يَنْبَغِي أَنْ تُحِبَّ لِذَا تَبِ بَصَرُ النَّظَرِ عَنْ عَطَائِهِ وَفِيمَا أَعْلَمُ لَا أَحْسَبُ

شَاعِرًا رَبَطَ هَذَا الرِّبْطَ الْجَمِيلَ بَيْنَ الْمَحْبُوبَةِ وَالْوَطَنِ قَبْلَ ابْنِ

حَمْدِيَسَ.

أما في شعر ابن زيدون نجد العين تتذوق، لكنها تتذوق النوم،
يقول^(١):

إني بصرت الهوى، عن مقلبي كجئت

بالشحر منك وخذ بالجمال وشي
لما بدا الضدع مسوداً بأخبره

أرى الشسائم بين الزوم والحيش
لوشئت زوت وسلك الشجم منتظم

والأفق يخشال في ثوب من الفيش
ضياء، إذا التفت الأجفان طعم كزى

جف المنام، وصاح الليل ما قرشي
وتلفذ العين هنا ليس منصرفاً إلى جمال محبوبة، بل هو تلفذ
طعم النوم، وطبيعي أن تلفذ العين بالنوم بعد طول سهر، لكن
روعة التراسل هنا في الصراع بين ما تريد الأجفان وما يصعب على
الشاعر تحقيقه لها، فطيف المحبوبة وروعة جمالها تبعد عنه النوم،
والشاعر يعطينا دلالة تعلقه بمحبوته من خلال التراسل فالبرغم من
لذة النوم بعد طول السهر إلا أن لذة الصحو ما دام يفكر في المحبوبة
تكون أكثر لذّة.

(١) ديوان ابن زيدون ص ٧٥.

★ حديث الألوان:

ورد هذا الملمح قليلاً في الشعر العربي القديم، وكان يراد به - غالباً - تشخيص الألوان، وجعلها تتكلم، ومن ثم يكون إدراكها بالأذن بدلاً من العين، ومن هذه الشواهد قول البحري^(١)، فكان المعبىز بها وأشيها

وجرسن الخلسي عليها رقيبها
فألبحتري جعل عبي محبوبته يتكلم ويشي عن جمالها، وهذه الصورة لم تفقد خاصية الرائحة للعبي ومن ثم يكون التراسل إضافة إلى دلالة الصورة.

والصنوبري يجعل اللون أيضاً يتحدث في قوله^(٢):

لك في السفرجل^(٣) منظرٌ تحظى به

وتفوزُ منه بهشمة ومذاقه

هو كالخبيبي سمرت منه بحسنه

متأثلاً، وبلثمه وعناقه

(١) الحب والحروب والشحوم والمشروب (١٨١/٢).

(٢) السبل (١٣٦/٢).

(٣) السفرجل: شجرٌ شمر من فصيلة الورديات. هذه الأصل ليران، ويوزع في جميع بلاد المعتلة المناخ، تتركز ثماره نباتاً وتطبخ بالسكر فيصنع منها مرببات. التجذ في اللغة «سفرجل» ص ٢٢٧.

يحكي لك الذهب المصفى لونه
 وتزيده بهجته على إشراقه
 فالشطر في أعلاه يحكي شكله
 ثم في الكعاب إلى مدار نطاقه

* أنماط تراسلية في الشعر الأندلسي «نموذج»

لاشك أن شعراء الأندلس - كما ذكرنا سابقاً - قد تأثروا
بالأنماط الفنية لشعر المارقة، ومن هذه الأنماط ظاهرة تبادل
مدركات الخواص، التي أخذت ملامح متعددة في شعرهم، فابن
جديس نراه يدخل حاسة مع حاسة أخرى، يقول^(١٩):

وَمُتَغَطِّحٍ بِالشَّيْقِ مِنْ كُلِّ حَلْمَةٍ

فَتُخَسِّبُهُ يَجْرِي إِلَى الرَّهْنِ مُتَفَرِّداً

كَأَنَّ نَفْسَ فِي أَذْنِهِ مُقْلَةً نَزَى

بِهَا الْيَوْمَ أَشْخَاصاً تَمْرَبُهُ غَدَا

تُفْقِدُ بِالسَّيْقِ الْأَوْبَهُ فَوْقَهُ

وَلَمَّا مَرَّ فِي آثَارِهِنَّ مُقْبِداً

وَالشَّاعِرُ هُنَا يَصِفُ فِرْساً سَرِيعَ الْعَدْوِ كَأَنَّهُ فِي السَّبَاقِ وَحْدَهُ،

وهو يرى بأذنه أشخاصاً على مسيرة يوم كامل، مما يجعله أسرع
الكانثات.

وقد اعتمد الشاعر هنا على إحلال حاسة البصر بدلاً من حاسة

السمع، وهي في الوقت نفسه ليست بديلة لها، وكأن هذا القُرْصَنُ

يَسْمَعُ وَيَرَى لِمَسِيرَةِ يَوْمٍ كَامِلٍ.

(١٩) ديوان ابن جديس ص ١٤٤.

ويتحول الأذن عند حمديس إلى يد في قوله ^(١١)؛
 ذَاتَ لَفْظٍ تَجَنَّبَنِي بِسَمْعِكَ مِثْلَهُ
 زَهْرًا فِي الرِّيَاضِ مُنَادًا طُلُ
 لَا يَمْلَأُ الْحَدِيثَ مِثْلَهَا مُعَادًا
 كَانَتْ شَاقَ السَّهْوِ لَيْسَ يَمْلَأُ
 يَنْطَوِي جَفْنُهَا عَلَى سَيْفٍ لَحْظٍ
 تُغْنِي الْمَرْهَفَاتُ حِينَ يَمْلَأُ
 زَهْرُ الرِّيَاضِ يُجَنِّ عَادَةَ الْيَدِ، يَدُ أَنْ الشَّاعِرِ نَجَحَ فِي نَقْلِنَا
 إِلَى حَيْزِهِ الْحَالِمِ الْعَاشِقِ، فَأَذَنُهُ تَحَوَّلَتْ يَدًا، وَحَدِيثَ مَحَبَّتِهِ لَيْسَ
 كَلَامًا وَإِنَّمَا زَهْرٌ مُنْدَى جَمِيلٍ، لَا تَمْلَأُ الْأَيْدِي مِنَ التُّنْعَمِ بِهِ أَيَّ لَا
 يَمْلَأُ الشَّاعِرُ سَمَاعَهُ مُعَادًا مِنْ مَحَبَّتِهِ.
 وَنَرَى الْيَدَ قَدْ عِنْدَهُ فِي قَوْلِهِ ^(١٢)؛
 بِهَا حُسْنُ سَاقِيَةٍ تَمُدُّ إِنَّمَا مِلًّا
 بِعَمْرُوسٍ رَاحٍ فِي عَقُودِ حَبَابٍ
 تُنْقِيكَ شَمْسَ سُلَاقَةٍ عَنِّيَّةٍ
 طَلَعَتْ عَلَى فَلَكَ مِنَ الْغُثَابِ

(١١) ديوان ابن حمديس ص ٢٥٢.

(١٢) ديوان ابن حمديس ص ١٩.

وكأنما بُدِها فلم متكلم

بالشعر فيه مقبول المضارب
والشاعر هنا يصف ساقية الخمر. وصفات الجمال المنسوبة
للساقية هي في حقيقة الأمر صفات الخمر نفسها فاليد تحولت إلى
فم ليس لجمال اليد في ذاتها وإنما لما تحمله من سحر وهو أنية
الخمر.

وفي شعر ابن حمديس نمط آخر من التراسل وهو التراسل
المتداخل، أي استخدام أكثر من حاسة نلمح ذلك في قوله^(١) :

وأذكر ثنبي غصن الضبا فكأنما

تحدث منهُ العين عن طيف خالم

إعبيدي خبيثاً عنده مسوّرذ، لنا

وقسوع عليه، بالقلوب الخواثم

فالشاعر يمزج هنا بين تراسلين، الأول حديث العيون والآخر
حديث المحبوبة الذي كان بمثابة عين الماء، التي تحوم حولها
القلوب، والمزج هنا بين التراسلين لا نشعر بالتكلف أو التنافر بينهما.
كما نجد عنده التراسل المتداخل والمتتابع، في قوله واصفاً
الخمر^(٢) :

(١) ديوان ابن حمديس ص ٤٤٢.

(٢) ديوان ابن حمديس ص ٢١١.

بِهَا تَدْرِكُ زَاحَا تُسَلِّي هُمَةً
 هَلْ أَتَقْنِيَتِ السَّمَّ بِالدُّرِّ بِاقٍ
 وَتَنَاوَلَتْ بِمُضْطَاكٍ نَاراً لَمْ تُخَفِّ
 فِي لَمْبِهَا لَذْعاً مِنَ الْإِحْزَاقِ
 خِرَاءَ شَرَبٍ بِالْأُتُوفِ سَلَفُهَا
 لُطْفاً وَبِالْأَسْمَاعِ وَالْأَحْدَاقِ
 وَالشَّاعِرُ هُنَا أَهْلُ ثَلَاثِ حَوَاسٍ مُتَتَابِعَةٍ عَجَلُ الْغَمِّ. وَهَذِهِ
 الْحَوَاسُ هِيَ الْأَنْفُ وَالْأَذُنُّ وَالْعَيْنُ. وَالتَّتَابُعُ هُنَا لَيْسَ وَلِيْدَ صَدَقَةٍ
 مِنَ الشَّاعِرِ. فَالْخَمْرُ ذَاتُ رَاحَةٍ طَبِيعَةٍ ذَكِيَّةٍ تُشَمُّ مِنْ بَعْدِ. مِنْ ثَمَّ
 كَانَتْ الْأَسْبَقُ فِي التَّرْتِيبِ ثَمَّ صَوْتُ فَتَقَاقِيعِ الْخَمْرِ الَّذِي تَلَذُّهُ الْأُذُنُ
 ثَمَّ جَمَالُ لَوْنِهَا فِي الْكَأْسِ حَالَةً شَرِبَهَا. فَالشَّاعِرُ يَرِيدُ أَنْ يَنْقُلَ
 لِسَامِعِيهِ وَقَارِئِيهِ الثَّلَاثُ بِالْخَمْرِ وَالسَّعَادَةِ بِهَا بِجَمِيعِ الْحَوَاسِ
 الْمُسَكَّنَةِ. أَوْ بِمَعْنَى آخَرَ يَرِيدُ أَنْ يَقُولَ إِنَّ الْخَمْرَ تَسْتَنْقِرُ أَكْثَرَ مِنْ
 حَاسَةٍ فِيهِ فَهِيَ لَيْسَتْ وَقَفَاءً عَلَى لَذَّةِ الطَّعْمِ فَقَطْ.
 وَابْنُ حَمْدِيْسٍ يَبْدُو أَنَّهُ كَانَ مُوَلِّغاً بِالْخَمْرِ مِثْلَ أَبِي نَوَاسٍ. فَهُوَ
 يَقُولُ وَاصْغَا لِهَا هَا فِي مَوْضِعٍ آخَرَ^(١)؛
 وَزِدْنِي فِي اللَّوْنِ وَالْفُجُوحِ شَغِشِغْتِ
 فَأَتَيْتُ تَجْوِزَا فِي شُعَاعٍ مِنَ الشَّمْسِ

(١) ديوان ابن حمديس ص ١٧٧.

تَشَيْتُ مُمُومَ الثُّقْسِ مِنْهَا بِشَرْبِهِ

ذهبنا حمياها يرق عن الحسن
فرائحة الخمر مثل رائحة الورد ولونها لونه. والرائحة تدرك
بحاسة الشم. بينما تدرك الألوان بحاسة النظر. وهذا التراسل على
هذا التفسير يُعدُّ غايةً في الزوعة والجمال وربما أراد الشاعر غير
ذلك، إذ يُمكن تفسير البيت على أن الخمر لها لون الورد ورائحته،
وفي هذه الحالة يخلو البيت من التراسل، إلا أننا نجتجئ إلى التفسير
الأول.

ونجد الكفُّ تُغني عند ابن حديس، يقول مادحاً الأمير يحيى
ابن تميم^(١):

كأَنَّمَا يَغْتَرِي أَمْوَالُهُ وَلَهُ

فَمَا لَهُمَا غَيْرُ أَصَوَاتِ الْعُفَاةِ وَفِي

تَجَاوُذِ الْكَفِّ مِثْلُ الْكَفِّ مُغْنِيَةً

فَقُلْنَا تَبْقِيَانِ الْغَيْنِ وَالسُّورِ قَا

وهذا التراسل يُعدُّ متفرداً، فغناء الكفِّ أمرٌ لم نألفه في شعر
السابقين على ابن حديس إلا أن وجوده في غرض المدح أفقده شيئاً
من الصدق. نشعر بذلك من التكلُّف الواضح في سياق البيتين
وسياق القصيدة التي منها هذان البيتان.

(١) ديوان ابن حديس ص ٢٢٨.

كما نجد عند ابن حمديس تبادل العين مع اليد في قوله^(١)؛
 أَيْلُكُو بِحَرْ الشُّوْقِ مِنْكَ الضَّدَى قُمْ
 وَمَاءُ السَّمَاقِي فَوْقَ حَفْكَ حُطَّالٍ
 وَتَلْفُرسُ مِنْكَ الْعَيْنُ فِي الْقَلْبِ فَتَنَّةٌ

وَوُجِدَ جَنَاهَا بِالضَّمِيرِ وَيَلْبِإِانِ
 قَالِمِينَ حَلَّتْ عَمَلُ الْيَدِ فِي الْفَرْسِ. دلالة على تمكن جمال
 المحبوبة منه. ورغم هذا نجد هذا النمط التراسلي بعينه عند ابن
 زيدون أكثر جمالاً في قوله^(٢)؛

مَا لِلْمُدَامِ تُدِيرُهَا غَيْثُكَ
 فَنِمِيلٌ فِي شُكْرِ الضُّبَا عَطْفَاكَ؟
 فَلَا مَرْجَحَ لِفَاشِقِيكَ سَلَاظُهَا

يَبْرُودُ ظِلُّكَ أَوْ يَغْثِبُ لَكَ؟
 فعينُ المحبوبة هي التي تُديرُ كأسَ الخمر. ولا يخفى علينا
 الجمال في التراسل هنا، الذي يتناسب تماماً مع الجو النضجي.
 فعينُ المحبوبة تديرُ السرور والبهجة وهذا يتناسب مع جمالها
 المحض الذي يُسكِرُ الناظرين أما الفرس عند ابن حمديس ففيه
 قسوة لا تتناسب وجمال المحبوبة.

(١) ديوان ابن حمديس ص ٢٥٩.

(٢) ديوان ابن زيدون ص ٩٧.

ونكاد نظفر بصورة أخرى بديعة للتواصل عند ابن زيدون في قوله^(١):

فَمَا السَّمْسُ زَقَى الْغَيْمُ دُونَ إِيَّائِهَا.

سوى ما أرى ذاك الجبين المنضف

فذهبتك! أنسى زرت، تُورِك وإضح

وعطرك نمام وحليتك مُرَجِف

فالعطر الذي يُدرك بحاسة الشم نراه هنا كثير الكلام ومن ثم

يدرك بحاسة السمع، وكلام العطر ذو دلالة نفسية تتصل بالشاعر.

فالذي يجعل العطر يتكلم فوحاً هو رائحة المحبوبة للمعطرة أصلاً.

فالشاعر لا يشم رائحة العطر بقدر ما يشعر بفوح محبوبته وطيب

رائحتها، كما أن العطر الفواح هنا حسبما أعتمد عطر معنوي

يختلف عن العطر المادي الذي تعرفه.

(١) ديوان ابن زيدون ص ١٠٢.

* التراسل الدلالي:

وهذا النوع لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً وإنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد. ليس من الحواس أو العكس. وهو من الناحية النظرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس. لكنه في الوقت نفسه يعطي دلالات التراسل وربما فاقها. وهذا النوع كثر عند بشار بن بُرد، فهو رائد هذا النمط واعتقد أن آفة العمى عند بشار كان لها دور هام في هذا. إذ استعاض بشار عن حاسة البصر. بقلبه وأذنه وغير ذلك. يقول بشار^(١):

يُزْهِدُنِي فِي حُبِّ عُبْدَةِ مَغْشَرُ

قُلُوبِهِمْ فِيهَا مُخَالَغَةُ قُلُوبِي

فَقُلْتُ دَعُوا قُلُوبِي بِمَا اخْتَارَ وَارْتَضَى

فَبِالْقَلْبِ لَا بِالْعَيْنِ يُبْصِرُ ذُو اللَّبِ

وَمَا تُبْصِرُ الْعَيْنَانِ فِي مَوْضِعِ الْهَوَى

ولا تسمعُ الأذنان إلا من القلب

وهذا التراسل الدلالي عند بشار يأتي حاملاً معنًى. ألا وهي آفة

العمى التي لازمته منذ ولادته. فالناس الذين يبصرون يُخبرونه بأن

(١) دعوى بشار ص ٨٦.

«عبدة» محبوبته ليست جميلة، لكنه يختلف مع رأيهم هذا، فهو بقلبه يُبصر أكثر من عيونهم، فالعاقل - من وجهة نظر بشار - هو الذي يُبصر بقلبه لا بعينه، لأن القلب مصدر العطاء للأذن والعين على السواء، وبشار هنا ينتصر لما يملكه وهو القلب ويرتفع عن المآل لديه وهو البصر.

وبشار يفضل - كما قلنا - الذي يملكه دائماً لذلك نراه يفضل الأذن على العين في قوله^(١)،

يا قوم! أُنْذِي لِمَعْصِي الْخِي غَائِبَةً

وَالْأَذُنُ تَعْشِقُ قَبِيلَ الْعَيْنِ أَحْيَانًا

قَالُوا بِئْسَ لَا تَرَى تَهْذِي فَقُلْتَ لَهُمْ

الْأَذُنُ كَالْعَيْنِ تُؤَقِّي الْقَلْبَ مَا كَانَ

فَنَحْنُ نَرَى الشَّاعِرَ يَنْتَصِرُ لِلْأَذُنِ، فهي عندما تسمع حديث المحبوبة تعشقها مثلما ترى العين جمالها وتغيب القلب بها، وبشار عندما يتغنى بجمال محبوبته وهو كفيف البصر، يجد من يُلْوَمُهُ على ذلك، بل ويسخر منه، فهو يتحدث عن شيء، لا يراد ويصف محاسن محبوبته لم يرها قط ولن يراها، ومع أن صرخة بشار هنا هادئة تقف عند حد الاستعاضة بالأذن عن العين، إلا أنها صرخة

(١) ديوان بشار من ٧١١، ٧١٢، والتراسل هنا تراسل حقيقي بنوم على اثبات صفات حاسة لأخرى، وأنينا به هنا لحاسة الموضع.

مدوية في حقيقه الأمر لأن كفيف البصر ليس كفيف المشاعر
والوجدان.

وخاض السمع نعد من أقوى الحواس عند الذين فقدوا البصر.
لذلك نرى بشار بن يزيد يجعل قلبه يسمع. يقول^(١) :

فإن القلب لم يسمع بنفسه

ولم يهجم بغبده بالفساد

تجالي عن ضائبتيه إليها

وكانت زلة غير اعتماد

والأمر هنا يتعدى التشخيص المؤلف. فالإحاح السمعي

سيطر على الشاعر تعويضاً عن فقد بصره. فالأذن لدى بشار
تعد الوصل الأول لقلبه. وعلى ذلك نجد قوله^(٢) :

والقلب عندك مأخوذ مسابغة

فلا يروعه من قام أو فعدا

أبليت جسمي فتقبلي غير آمن

أن تهديك الروح ما قد خاضر الجندا

فالشاعر قد أوقف كل مشاعره المكتونة في قلبه لمحبيبته دون

سواها. وكأنه لو كان يبصر بعينه لم يز غريفاً من النساء. ولا

(١) ديوان بشار ص ٢٥٩.

(٢) ديوان بشار ص ٢٥٩.

يَتَمُّ بِمَنْ يَحْضُرُونَ مِنْهُمْ أَوْ يَنْصَرِفُونَ فَاسْتِعَاذَةُ السَّمْعِ بَدَلًا مِنْ
الْعَيْنِ وَاضِحَةٌ.

وَنَظَرٌ عِنْدَ بَشَارٍ بِصُورَةٍ قَرِيدَةٍ. إِذْ نَرَى الْعَيْنَ عِنْدَهُ حَلَقًا بِهِ
غُضَّةٌ. يَقُولُ^(١)،

أَصْفَيْتُهُ وَذِي وَحَلَقْتُه

بِالْحَقِّ عَنْ ضَعْفِي وَعَنْ زُهْنِي

أَقُولُ وَالْعَيْنُ بِهَا غُضَّةٌ

مِنْ عِيْرَةٍ هَاجَتْ وَلَمْ تُنْكَبِ

إِنْ تَذْهَبِ الدَّارُ وَسَكَائِهَا

فَإِنَّ مَا فِي الْقَلْبِ لَمْ يَذْهَبِ

فَقُضَّةُ الْخَلْقِ تَسْبِبُ الضُّيْقَ وَالْأَلَمَ، وَعِنْدَمَا تَتَبَادَلُ الْعَيْنُ
الْمَوْقِعَ مَعَ الْخَلْقِ تَكُونُ الْغُضَّةُ أَشَدَّ إِيْلَامًا وَمَرَارَةً، وَغُضَّةُ الْعَيْنِ
هِيَ ذَاتِيَّةٌ. تَوَلَّدَتْ مِنْ غَيْرَةٍ أَبَتْ أَنْ تَنْزِلَ مِنَ الْعَيْنِ. وَبَشَارٌ
يَسْتَخْدِمُ الْغُضَّةَ التَّائِيْرِيَّةَ فِي قَوْلِهِ^(٢)،

وَمَنْ حُبَّهَا أَبْكِي إِلَيْهَا ضَبَابَةً

وَأَلْقَى بِهَا الْأَحْزَانَ وَقَدْ أَعْلَى وَقَدْ

(١) ديوان بشار ص ١٨.

(٢) غللق ص ٣٥١.

يَمْزُجُ بَعِينِي غُصَّةً مِنْ دُمُوعِهَا
 وَتُضْبِحُ أَخْشَانِي تَطْيِيزُ مِنَ الْوَجْدِ
 وَالْغُصَّةُ هُنَا غُصَّةٌ تَأْثِيرِيَّةٌ، وَلَهَا وَجْهَانِ: الْأَوَّلُ، هُوَ أَنَّ دُمُوعَهَا
 هِيَ الَّتِي وَقَفْتُ فِي عَيْنِهِ وَأَوْجَدْتُ هَذِهِ الْغُصَّةَ، وَالْآخِرُ أَنَّهُ تَأْثَرُ
 بِدُمُوعِهَا، فَبَكَى لِبَكَائِهَا، لَكِنْ دُمُوعُهُ أَثَبَتَ النَّزُولَ وَظَلَّتْ فِي
 عَيْنِهِ وَهَذَا مَا نَمِيلُ إِلَيْهِ وَنَرْجِعُهُ.
 وَالتَّعْبِيرُ بِغُصَّةِ الْعَيْنِ لَمْ أَجِدْهُ عِنْدَ أَحَدٍ قَبْلَ بَشَارٍ لَفْظاً وَإِنْ كَانَ
 ذُو الرِّمَّةِ قَدْ سَبَقَهُ إِلَيْهِ فِي الْمَعْنَى فِي قَوْلِهِ ^(١)؛
 إِذَا زَا بِحُزُونِي هَجَّتْ لِلْغَيْثِ غَيْزَةٌ

فَمَاءُ الْهَوَى يَرْفُضُ أَوْ يَسْتَرْفِزُ
 فَذُو الرِّمَّةِ يُوَكِّدُ أَنَّ دُمُوعَ الْحُبِّ إِمَّا أَنْ تَسِيلَ أَوْ تَقِفَ فِي الْعَيْنِ
 وَتَرْفُضَ النَّزُولَ، وَهِيَ هُنَا تَقْتَرِبُ مِنَ الْغُصَّةِ دُونَ أَنْ يَصْرَحَ الشَّاعِرُ
 لَفْظاً بِذَلِكَ.

وَابْنُ الْمُعْتَزِّ هُوَ الْآخَرُ يَجْعَلُ قَلْبَهُ يَرَى فِي قَوْلِهِ ^(٢)،
 أَمَا مَنْ فُوَادِي بِهِ مُدْنَفٌ
 حُجِبَتْ فَلِي ذَمْعَةٌ تُذَرِّفُ

(١) دُمُوعُ ذِي الرِّمَّةِ (٢٢٩/١).

(٢) الْعَبْدُ وَالْمَحْرُوبُ وَالْمُسْرِمُ وَالشُّرُوبُ (٩٧/٢).

إذا حجبوا فقلبي أن ترا

ك فقلبي براك ولا يظرف

ولعل رؤية القلب هنا أقوى في إيضاح الدلالة، لأنَّ الناس
يستطيعون منع الحبيب عن محبوبته، فهو لا يستطيع رؤيتها
بالعين عندئذ، أما قلبه الذي سكنته فلا يستطيع أحد أن يخرجها
منه.

تعقيب

تناول البحث ظاهرة ترأسل الحواس في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري مع إضافة نموذجين من الشعر الأندلسي. أولهما لابن زيدون في القرن الخامس الهجري والآخر لابن حمديس في النصف الثاني من القرن الخامس وأوائل القرن السادس ومعنى هذا أننا تناولنا الظاهرة عبر ثلاثة عصور أدبية. عند شعراء الجاهلية والمخضرمين. وشعراء العصر الأموي ثم شعراء العصر العباسي إضافة إلى نموذجي الشعر الأندلسي وقد لاحظنا أن هذه الظاهرة وجدت عند شعراء الجاهلية والمخضرمين وقد صُيِّغَتْ بالملامح الفنية لهذا العصر، فهي لم تأت خارجة على الإطار الفني المعروف للشعر الجاهلي الذي كانت أهم صفاته وملازمة الطبع للصنعة ملازمة تمويهها وتخفيفها وتغرقها فيما يشبه الإلهام الشعري. حتى لتغفل عنها العين البصيرة، وحتى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجمال الشعر، دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس، أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، بل إنه ربما خفيت وجوه هذه الصنعة حتى ظن لها غير موجودة فيه على الإطلاق^(١)، لذلك نجد شواهد هذه

(١) تلخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. نجيب محمد الهيبي. دار الثقافة، القاهرة
قيس، المغرب. ١٩٨٢م. ص ٦٠.

الظاهرة عند شعراء من نمط خاص، أو الظروف التي قالوا فيها الشعر الذي حوى الظاهرة كانت ظروفًا خاصة، وكان وجود هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي كان وجودًا خاصًا أيضًا. ويتضح ذلك من الأمثلة التي أتينا بها لامرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب الهنلي، وعبد الله بن جعدة، وحسان بن ثابت.

والذي يلفت النظر أيضًا أن هذه الشواهد التي وردت منسوبة لهؤلاء الشعراء كانت كلها متصلة بالعين والدموع، وهي عند امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وأبي ذؤيب في موقف غزلي، وينفرد عنترة - إضافة إلى شاهده الغزلي - بشاهد لم نلاحظه عند أي من الشعراء سواء في الجاهلية أو في العصرين الأموي والعباسي وهو أن الدموع التي تتكلم هي دموع الفرس في موقف لإثبات الغروسية والقوة على العكس تمامًا من مواقف الحب والغزل. ولا نجد لهذه الظاهرة أثر عند حسان بن ثابت الأنصاري إلا في موقف خاص وفريد، وهو رثاء النبي - صلى الله عليه وسلم.

لذلك - وحسب علمنا - لم نر العين تتحول إلى يد قبل حسان في قوله:

تَجِبِلْ عَلَيْنِ الشُّرْبِ أَيْدٍ وَأَعْيُنْ

عَلَيْنِ، وقد غَارَتْ بِذَلِكَ أَنْفَعُ

ونعتقد أيضًا أن الموقف هو الذي فرض حتمية هذا التبادل دون

قصد من الشاعر ووجود هذه الظاهرة عند هؤلاء الشعراء جميعاً كان عفوناً، أمليته - كما قلنا - ظروف خاصة. وإذا ما انتقلنا إلى شعراء العصر الأموي نجد هذه الظاهرة أيضاً نمت وترعرعت عند شعراء الغزل مثل: ذي الرمة وجميل بن معمر وكثير عزة وغيرهم.

وكان أيضاً حديث العيون هو الأكثر وروداً في شعرهم. لذلك نستطيع القول بأن ظاهرة تبادل الحواس كانت قد أخذت شكلاً أوضح في العصر الأموي. وذلك أن الغزل نفسه أخذ شكلاً أوضح هو الآخر فالظاهرة لم تكن منفصلة عن الغرض الشعري بحال من الأحوال. وكذلك لم تكن منفصلة عن الشعراء المبدعين لها، وهي وليدة معاناة قاسية أيضاً مثلما كان الأمر عند شعراء الجاهلية والمخضرمين.

بقي أن نشير أيضاً إلى العفوية التي صاحبت هذه الظاهرة - في الغالب - فهي امتداد طبيعي للعصر الجاهلي.

ولسنا مع القائلين بأن شعر الغزل في العصر الأموي يختلف اختلافاً جذرياً عن غزل الجاهليين^(١)، نعم هناك اختلاف فرضته الظروف الاجتماعية في كلا العصرين لكن تبقى لغة الغزل لغة سهلة

(١) انظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي. الدكتور شوقي خليف، دار المعارف. الطبعة الثامنة. ١٩٨٧م. ص ١٠١ وما بعدها.

ميسرة في كل العصور تعبر عن مشاعر الحب التي لا تتبدل ولا تتغير
فيها ثابتة في قلوب المحبين.

أما شعراء العصر العباسي فقد استخدموا التبادل في الغزل أيضاً.
وهو من هذه الناحية يعد امتداداً طبيعياً للشعر السابق له، لكن
الأمر يختلف من نواح أخرى، فقد دخلت الخمر في تكوين الصورة
الشعرية بشكل ملحوظ، كما وجدنا انماطاً لاستخدام التراسل
ربما لم تكن مسبوقة مثل: الغزل بالذكر والحكمة، وهذا كله
انعكاس للحياة الاجتماعية والترف الذي كان يعيشه شعراء هذا
العصر، وانتشار الخمر والجواري، ووجود ثقافات واحدة على العرب
من غيرهم من الأمم المجاورة كل ذلك جعل الأمر يختلف عند
شعراء بني العباس الذين ورد تبادل الحواس في شعرهم.

وكل هذه العوامل تجعلنا أيضاً نقف أمام مسألة العضوية في
تشكيل الصورة التي كانت سمة للمعصرين الجاهلي والأموي طويلاً،
فالأمر هنا يختلف، والصنعة لا تحتطئها العين ومن ثم نستطيع
القول بأن شعراء العصر العباسي حين لجأوا إلى تبادل الحواس لجأوا
إليه عن غمض ومعرفة يقينية بجماليات هذا التبادل، وكانوا يلجأون
إليه كنوع من التجديد في الصورة الشعرية، وربما التفوق على
الأقران في تشكيل هذه الصور.

وأفة البحث دائماً التعميم، فهذا لا ينطبق على كل شعراء العصر العباسي الذين أتينا بأمثلة لهم، فهناك من أملت عليه ظروفه الخاصة أن يلجأ للتبادل مثل بشار بن برد الذي حارب أفة العصب بأن جعل كل ما يسمعه مرتباً بعينه بصفه وصف للبصر. كما أن هناك صالح بن عبدالقدوس الذي حاول أن يخرج بالتبادل من حيز الذات الضيق إلى الحيز العام الرحب.

هذا من ناحية إبداع الظاهرة أما من ناحية رصدها، فقد تنبه النقاد القدماء إليها، وكان الشهاب الخفاجي - عملياً - من النقاد الأوائل الذين أشاروا إلى الظاهرة وأوردوا أمثلة كثيرة لها، نقول ذلك لأنه سبق بالسرى الرفاء الشاعر في كتابه المحب والمحبوب والمشموم والمشروب الذي اختص بالحواس في الشعر القديم وكان فيه كثير من التبادل، وكذلك صاحب كتاب الزهرة كما أسلفنا.

لكننا نعتقد أن التععيد النقدي لها بدأ مع الشهاب الخفاجي في القرن العاشر الهجري وتبعه عبدالرزاق الكاشاني الذي عرّف الظاهرة تعريفاً يفوق التعريفات المترجمة التي تناولها النقاد العرب المعاصرون.

أما النقد الحديث فلم يشر من قريب أو بعيد لوجود هذه الظاهرة في شعرنا القديم، بل أكد على أنها نتاج غربي وفد إلينا في

منتصف القرن الماضي، واعتقد أن هذا عقم فكري أصبنا به جميعاً، وأصبحنا نخضع لمسلمات كثيرة تحتاج إلى إعادة نظر، بل أستطيع أن أجزم أن جميع المسلمين الخاصة بالشعر القديم عامة والجاهلي على وجه الخصوص هم مسلمات خاطئة، فعند ما ننفي وجود الرمزية في الشعر الجاهلي نكون قد أغفلنا باب البحث عن الرمز فيه وأصدرنا حكماً واسترحنا من عناء البحث وهذا هو واقع الأمر في التعامل مع الشعر القديم وخاصة الشعر الجاهلي.

واعتقد أن النقد الحديث خضع لهذه المسلمين لأن الشعر الجاهلي يحتاج إلى عناء في ألثهم والتحليل لمن لم يتدرب عليه ومن ثم كان قفل باب البحث والخضوع للمسلمات هو أسهل الأطروحات عند الباحثين.

وهو ما نحينه جانباً وأردنا أن ندرس الشعر القديم ونبحث فيه عن ظاهرة تبادل الحواس بدون تعسف أو تعصب أو أي أحكام مسبقة من الأحكام التي كانت بمثابة مسلمات، ولم ينجح بنا البحث لإثبات الظاهرة بحق أو بغير حق فلم يكن ذلك وارداً على الإطلاق وقد بذلنا في هذا البحث جهداً مضنياً بغية وضع لبنة في الدراسات الأدبية الحديثة للشعر العربي القديم.

والله تعالى من وراء القصد وهو نعم المولى ونعم النصير...
والحمد لله أولاً وآخراً...

أهم المصادر والمراجع العربية والمترجمة

- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، الدكتور / أحمد هيكمل، الطبعة العاشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، وعبد الحمري، دار تويقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة الدكتور / عبدالحليم النجّاز، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣م.
- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد للبهيتي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢م.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٨٧م.
- ديوان الإمام علي، جمع نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت (د. ت).
- ديوان البحّري، شرح وتقديم حنّا الفاخوري، الطبعة الأولى، دار الجليل، بيروت، ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م.
- ديوان بشار بن برد، شرح مهدي محمد ناصر الدين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

- ديوان جميل، تحقيق وشرح الدكتور / حسين نصار، مكتبة مصر (د. ت).
- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق الدكتور وليد عرفات، دار صادر، بيروت ١٩٧٤م.
- ديوان ابن هديس، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت (د. ت).
- ديوان ذي الرمة، تحقيق الدكتور / واضح الصمد، الطبعة الأولى، دار الجليل، بيروت، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- ديوان ابن الرومي، تحقيق الدكتور / حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م.
- ديوان ابن زيدون، تحقيق وشرح / كرم البستاني، دار صادر، بيروت (د. ت).
- ديوان صالح بن عبد القدوس، تحقيق عبد الله الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات البصري، بغداد ١٩٦٧م.
- ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق / محمد عبدالقادر أحمد، الطبعة الأولى، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٨م.
- ديوان عنتر، المكتبة الثقافية، بيروت (د. ت).
- ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه الدكتور / إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.

- ديوان ابن المعتز، تحقيق وشرح / كرم اليستاني، دار صادر، بيروت (د ت).
- ديوان أبي نواس، خسرقات أبي نواس، شرح الدكتور / علي نجيب عطوي، الطبعة الأولى، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٦م.
- الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور / محمد فتوح أحمد، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م.
- ريجانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا، الشهاب الحفاجي، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلوة، مطبعة عيسى البابي الحلبي، الطبعة الأولى ١٩٦٧م.
- ري الثلثا فيمن قال الشعر من الإمام، لابن الجوزي، تحقيق ودراسة الدكتور / عبدالرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- الزهرة، أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، الطبعة الثانية ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م.
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، تحقيق الدكتور عبد المجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م.

- شرح ديوان امرئ القيس وعليه أخبار المرافسة. الطبعة الأولى. دار إحياء العلوم، بيروت ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- شرح القصائد السبع الطوال للجاهليات لابن الأنباري. تحقيق / عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- الشعر العباسي، تطوره وقيمه الفنية، الدكتور / محمد أبو الأنوار، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.
- الصورة بين البلاغة والنقد، الدكتور أحمد بسام ساعي، المنارة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- شعر كعب بن سعد الغنوي، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور / عبدالرحمن محمد الوصيفي، دار الوفاء، الطبعة الأولى، ١٤١٩هـ / ١٩٩٨م.
- الصورة الفنية عند عبيد الشعر، زينب فؤاد عبدالكريم، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.
- عصر الدول والإمارات (الأندلس)، الدكتور / شوقي ضيف، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.
- العصر العباسي الأول، الدكتور / شوقي ضيف، الطبعة الثانية عشرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.
- العقد الفرید لابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق الدكتور /

- عبدالمجيد الترحيبي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت
١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الدكتور / علي عشري زايد،
الطبعة الثالثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل للزغشري، شرح
وضبط يوسف الحمادي، مكتبة مصر (د.ت).
- كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرر، عبدالرزاق الكاشاني، المطبعة
الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.
- الكلمة والمجهز، الدكتور / أحمد درويش، الطبعة الأولى، دار
الشروق، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
- كولردج، الدكتور / محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة،
بدون تاريخ.
- لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور / السعيد اللورلي، دار المعرفة
الجامعية، ٢٠٠٢م.
- مقالتان في الحواس، عبد اللطيف البغدادي، تحقيق الدكتور
بولي غليونجي، والدكتور سعيد عبده، مطبعة حكومة الكويت
١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- المحب والحبوب والمشموم والمشروب، السري الزرقاء، تحقيق
مصباح غلاونجي، وماجد حسن الذهبي، مطبوعات مجمع اللغة

العربية بدمشق، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر،
١٩٩٧م.

- النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الدكتور أحمد كمال زكي،
لوجمان، القاهرة، ١٩٩٧م.

المراجع الأجنبية

- (1) Charles Baude laur: L'art Romantique - Garnier Flammarion - Paris 1966.
- (2) Dictionary of Psychology: Boston 1934.
- (3) Freud. Standard Edition. Nalix.

فهرس الموضوعات

- ١- الإهداء
- ٢- المقدمة
- ٣- للمبحث الأول :
 - تواصل الخواص بين القدماء والمحدثين
 - نماذج من شواهد السرى الزرقاء
 - أ- نماذج من شواهد الكتاب الأول «المحبوب»
 - ب- نماذج من شواهد الكتاب الثاني «المحب»
 - ج- نماذج من شواهد الكتاب الثالث «المشموم»
 - د- نماذج من شواهد الكتاب الرابع «المشروب»
 - الحفاجي وشواهد
- ٤- المبحث الثاني :
 - تبادل الخواص
 - البصر وتبادل الخواص
 - حديث العيون
 - حديث العيون في الشعر الأنثلسي
 - التبادل بين العين والأذن
 - الصوت ودلالات التراسل
 - إدراك الحديث بحاسة التذوق

١٢٥	- إدراك الحديث بحاسة الشم
١٢٩	- إدراك الحديث بحاسة البصر
١٤٢	- إدراك الشم بالعين
١٤٥	- التذوق بالعين
١٤٧	- التبادل بين العين واليد
١٦١	- حديث الألوان
١٦٣	- أنماط ترأسية في الشعر الأندلسي
١٧٠	- التراسل الدلالي
١٧٧	- تعقيب
١٨٣	- المصادر والمراجع
١٩١	- فهرس الموضوعات

رقم الإطلاع ٢٥٠٠ / ٢٠٠٣

التوزيع الدولي 6 - 471 - 241 - 477 I.S.B.N.